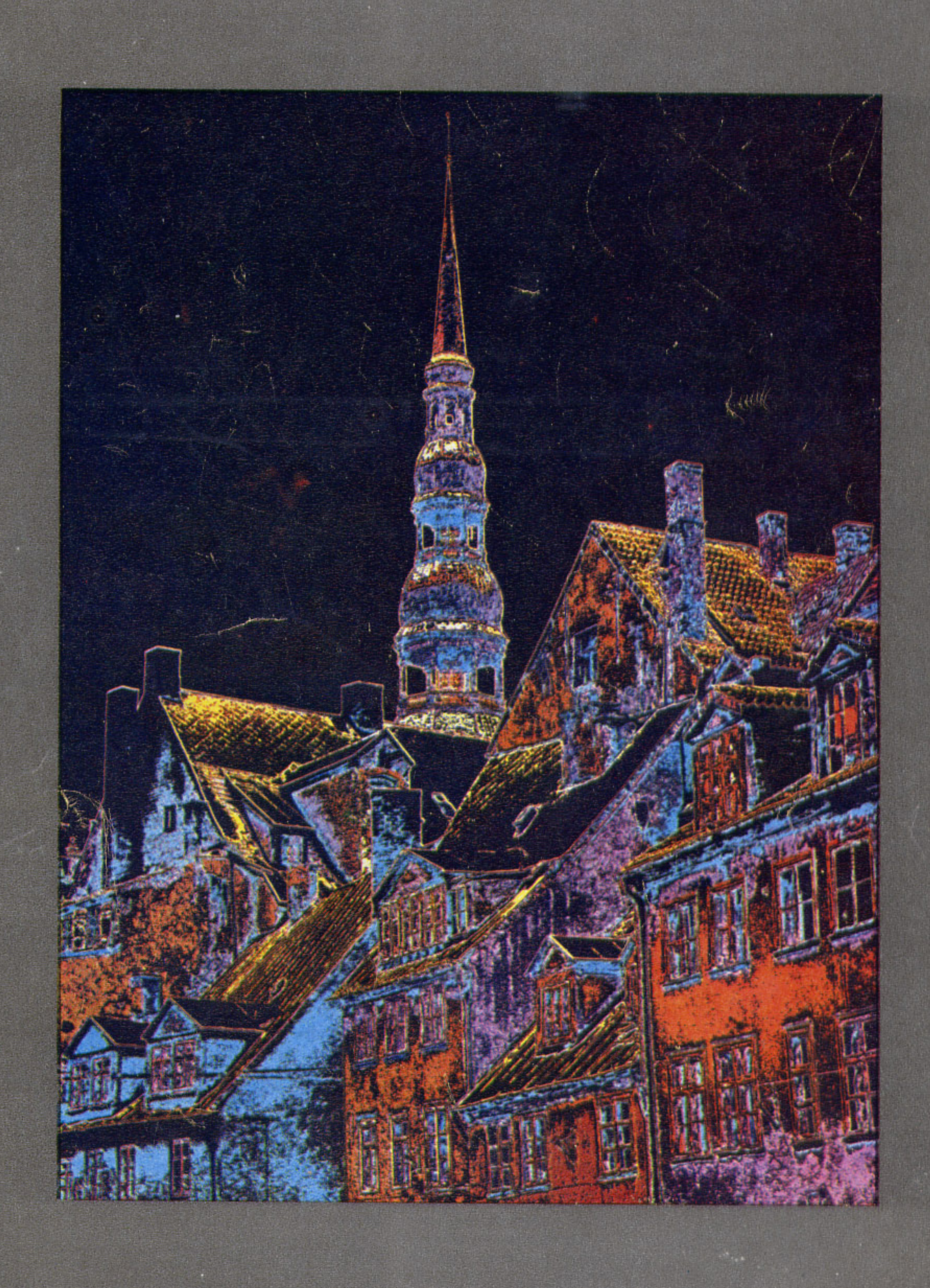
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 79 2

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

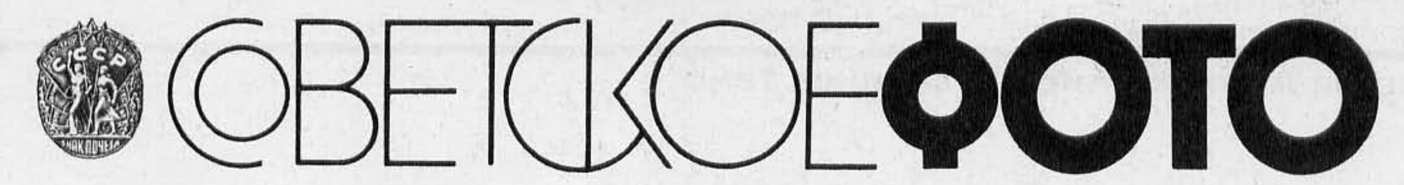


Этот снимок возвращает нас в Ленинград 1923 года, когда страна залечивала раны гражданской войны и разрухи. Подпись гласит: «Представители работников просвещения и Петроградского военного округа на площади Урицкого». Фотография — достояние архива. Время не затеряло имя ее автора. Кто он? Павел Семенович Жуков (1870—1942). Фотограф, окончил Петербургское училище поощрения художеств и Римскую академию художеств. С первых лет Советской власти он стал главным фотографом Ленинградского военного округа и только в 1926 году демобилизовался из армии. Творческий итог многолетней работы фотомастера — 15 тысяч негативов. Его опыт и культура неотделимы от его био-



графии. Павел Жуков — земляк, сверстник и товарищ Володи Ульянова по детским играм. В семье бывшего симбирского школьника бережно хранится похвальный лист, выданный ему в 1882 году «за благонравие и отличные успехи». Лист подписан Ильей Николаевичем Ульяновым.
...Летом 1920 года Петроградский военный округ командировал Павла Семеновича в Москву для съемок руководящих деятелей партии и военачальников Красной Армии. Тогда и осуществилась заветная мечта фотомастера: ему представилась возможность сфотографировать В. И. Ленина. Жуков сделал два превосходных фотопортрета. Владимиру Ильичу они понравились. Он сказал своему земляку:
— Первые снимки, на которых я похож.
Добавим, что Жукову принадлежат еще семь репортажных снимков Ленина, выполненных в дни работы III конгресса Коминтерна (1921 г.).

Л. ФИЛИППОВ



ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 2. 1979

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Рукописи и снимки не возвращаются

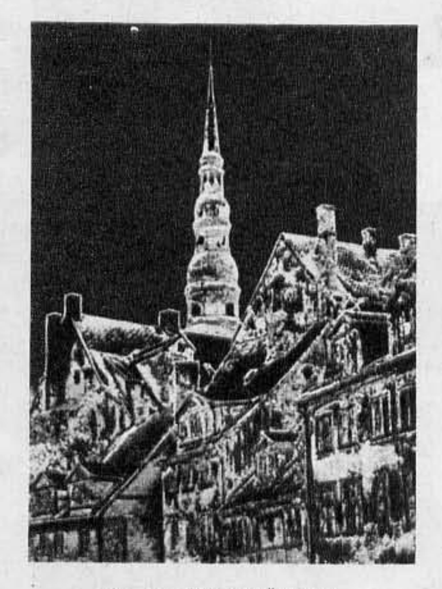
Адрес редакции:
101000, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А08103
сдано в набор 08.12.78 г.
подп. к печ. 12.01.79 г.
формат 62×92¹/₈
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 252.000
зак. 2153, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. **ЯНИС ГАЙЛИТИС** (Рига)
Старая Рига
2-я стр. **ПАВЕЛ ЖУКОВ**
Представители работников просвещения и Петроградского военного округа на площади Урицкого.
(Редкий снимок из коллекции Ленинградского государственного архива кинофонофотодокументов)
4-я стр. **АЛЕКСЕЙ ШТОРХ** (Москва)
Фотокалендарь

В НОМЕРЕ:

Георгий Антонов **Мирная военная тема**

Советский солдат... Мы давно привыкли связывать эти слова с представлением о надежности, стабильности жизни, о прочном мире на земле.

Армия, одна из главных задач которой — не допустить войны, — явление доселе в истории человечества невиданное. Но это — реальность нашего времени, недавно вновь подтвержденная в Декларации государств — участников Варшавского Договора.

Мирная армия Страны Советов, ее история, ее славные традиции, переходящие от поколения к поколению, — постоянная тема фотожурналистики. Снимки, повествующие о сегодняшнем дне нашей армии — это не только отражение ее возросшей мощи, но, главным образом, раскрытие высокой гуманной миссии советского солдата, нравственной сути священной для каждого советского человека обязанности — защиты Отечества.

...На этих страницах — фотографии трех разных авторов. Их можно было бы объединить общим названием: «Мирная военная тема», ибо все они показывают будни армейской службы, боевую учебу, цель которой не только обучить людей военной профессии, в общем-то для каждого — временной, но и воспитать из молодых ребят зрелых, сознательных граждан своей страны. И если фотографии Сергея Жаткова показывают нам процесс мужания юношей-воинов как физическую закалку в суровых условиях марш-броска, то у Владимира Вяткина процесс этот явлен как внутренний переход от мальчишеской беспечности к ясности мысли зрелого человека — столько понимания ответственности возложенной на него миссии видим мы в глазах этого молодого солдата. Именно эта мысль, эта высокая человечность, переданная в снимке, выводит фотографию конкретного воина Советской Армии на уровень обобщения.

Валентин Лебедев, посвятивший свое творчество современной авиационной технике, предлагает иной аспект темы — могущество современного человека, его умение подчинить себе пространство и время, сохранить чистым и мирным небо над родной страной...



СЕРГЕЙ ЖАТКОВ СОЛДАТСКИЕ БУДНИ (ИЗ ЦИКЛА)



ВЛАДИМИР ВЯТКИН ВЗРОСЛЕЮТ МАЛЬЧИКИ



КОНКУРС Ф-79

ВАЛЕНТИН ЛЕБЕДЕВ НАЕДИНЕ С НЕБОМ



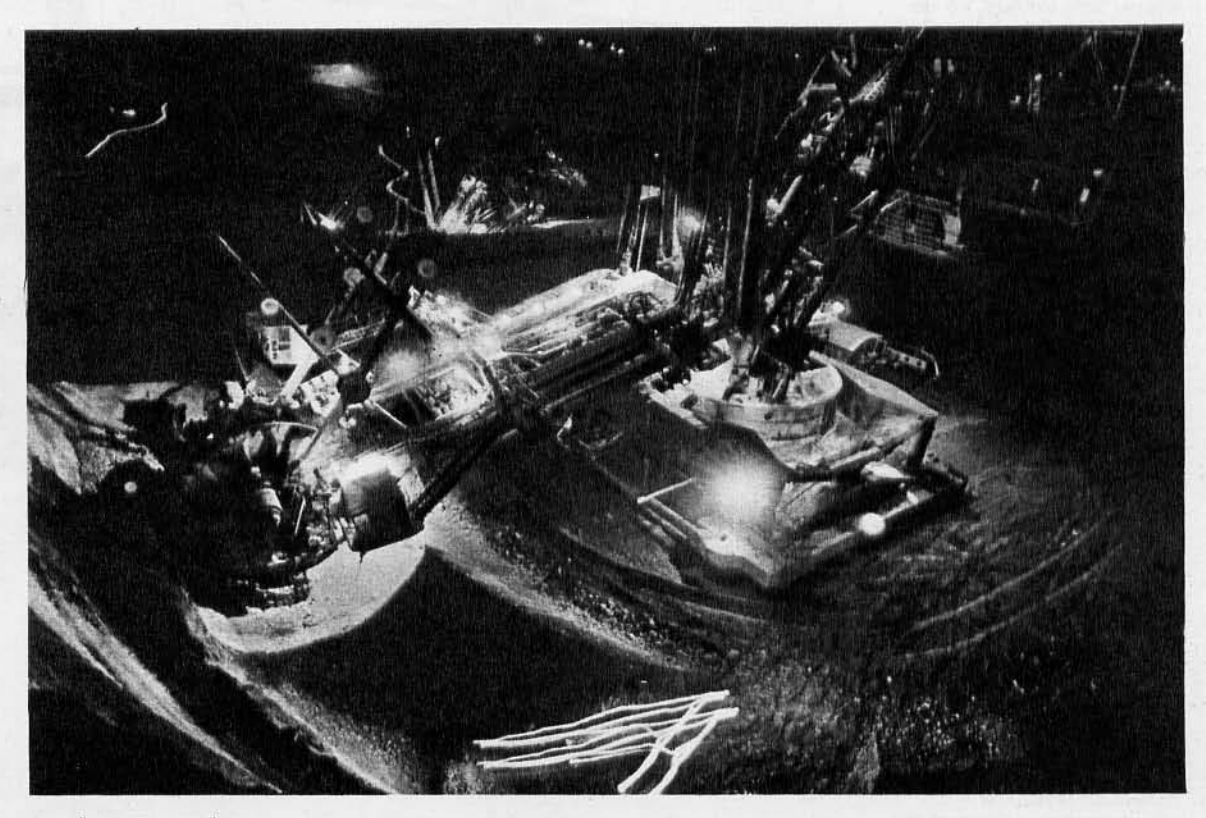
Игорь Шадрин **Индустрия позирует**

Быстро, очень быстро бежит время. Вот уже не за горами и прекрасный юбилей — пятидесятилетие первой пятилетки. В сущности, это всего лишь жизнь одного поколения — пятьдесят лет. Так немного и так много. И само слово пятилетка по-прежнему так молодо и так со многим в жизни нашей страны связано. Это она, первая пятилетка, дала лозунги, ставшие своеобразным паролем к разгадке великих достижений страны социализма: «Время, вперед!», «Пятилетку — в четыре года!»...

Куда бы ни привели фотожурналиста маршруты пятилетки, почти всегда его работа так или иначе связана с индустрией. Новая домна в Липецке и атомная электростанция в Заполярье, нефть Самотлора и автомобильный завод в Тольятти — все это индустрия в действии, наше сегодня и наше завтра. Поиск решения темы пятилетки, одной из главных тем нашей фотопублицистики, нередко выводит журналиста на путь создания впечатляющих индустриальных композиций. Не есть ли увлечение такого рода кадрами шагом в сторону забвения человека? Нет ли известного противоречия в том, что, утверждая ценность человеческой личности прежде всего, мы иногда «укрупняем», ставим на первый план технику, машину, индустриальное сооружение?

Беспокойство это кажется весьма оправданным, не только потому, что действительность всегда оказывается шире, интереснее, разнообразнее, но и потому еще, что никакая рецептура не в состоянии заменить главного в профессии фотожурналиста — умения творчески осмыслить действительность.

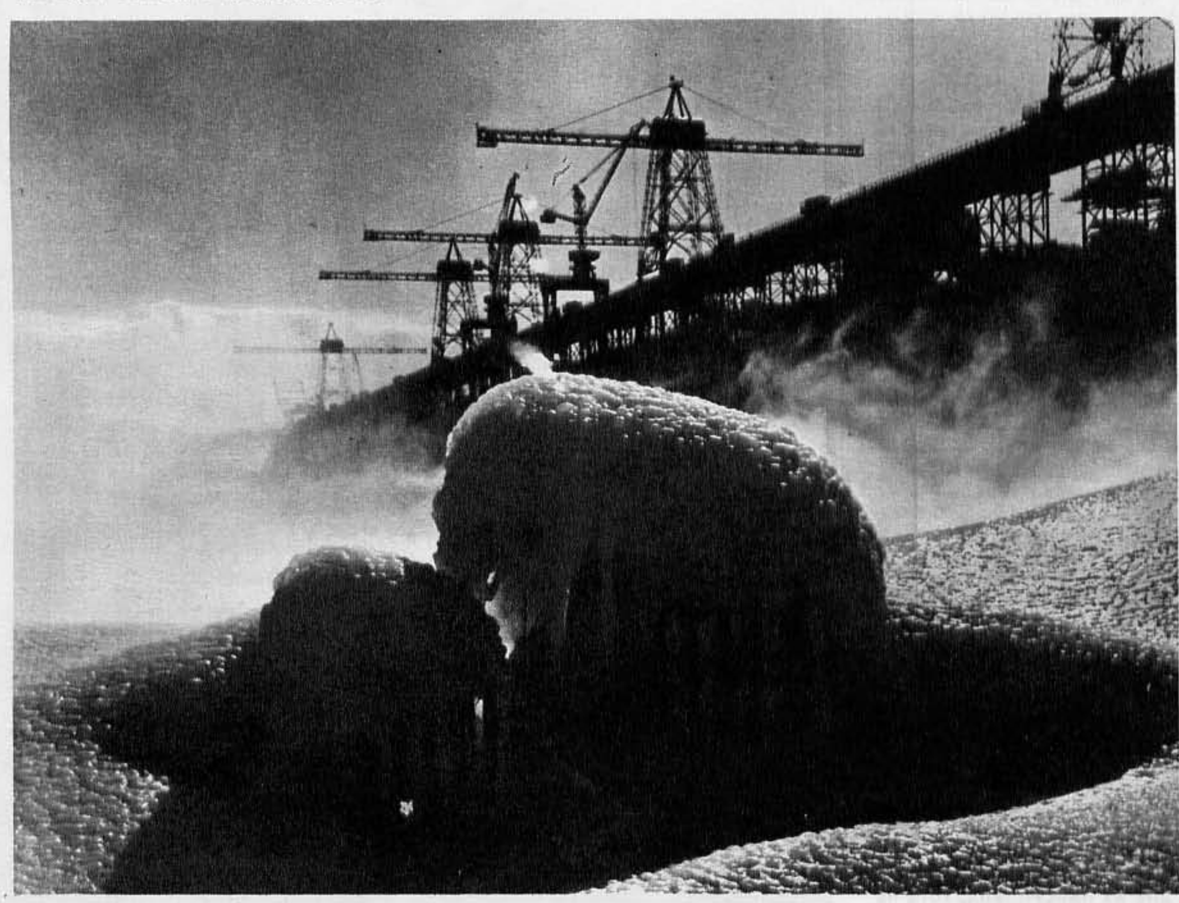
Индустрия — благодарное поле деятельности для фотожурналиста. Вкус к этой теме знали наши мастера, работавшие еще в грохоте первых пятилеток; их художественные открытия и сегодня живы в традициях современного советского фоторепортажа. И одна из самых важных традиций — стремление всегда рассказывать о **человеке**, даже в индустриальнейшей из композиций. Это — тот камертон, который позволяет мастеру не потерять единственно верную мелодию в



ЮРИЙ РЫБЧИНСКИЙ ТРЕТЬЯ СМЕНА

АЛЕКСАНДР НАГРАЛЬЯН МАГНИТКА. СМЕНА

ЭДУАРД БРЮХАНЕНКО АНГАРСКИЕ УЗОРЫ



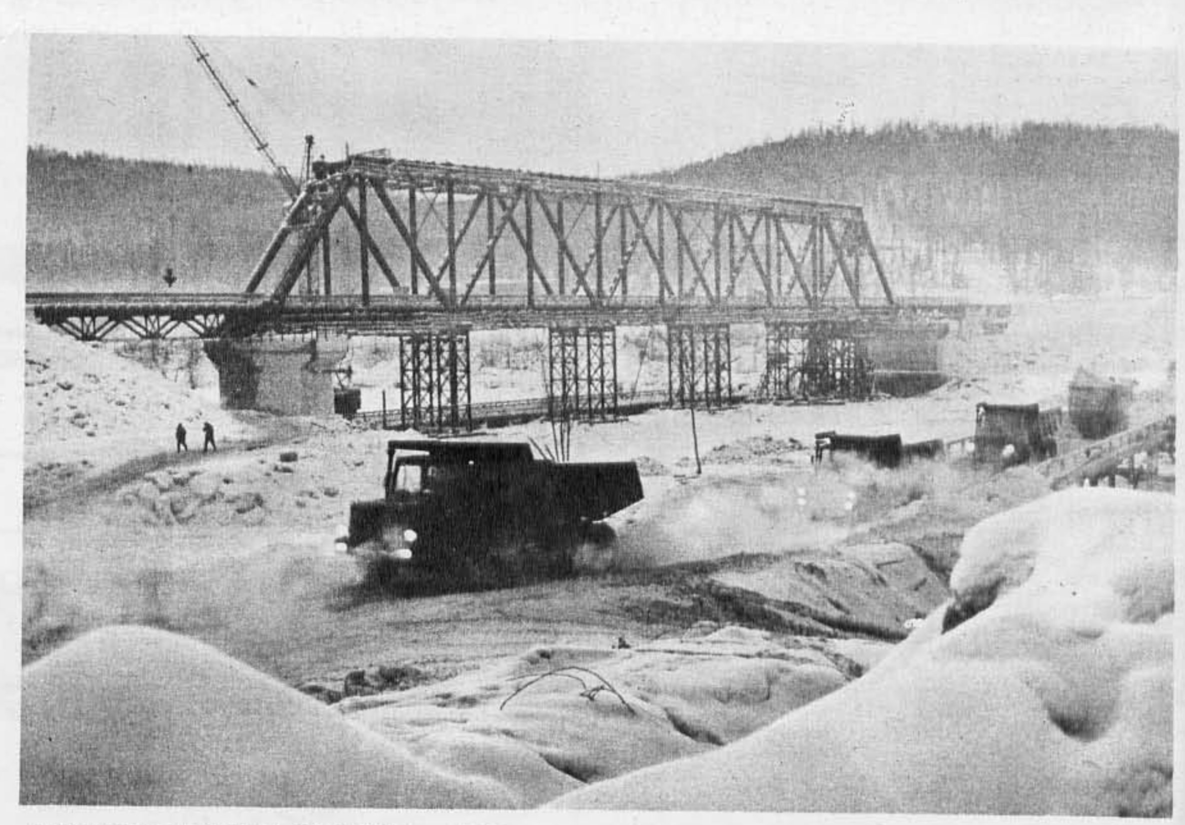
своем творчестве, не увлечься соблазнами формальных построений.
А соблазны такие подстерегают в этой теме буквально на каждом шагу.
И подчас мы видим на страницах газет и журналов кадры эффектные, но по сути своей бессодержательные, не несущие ни мысли, ни внятных эмоций. Нарушаются пропорции, задумываются головокружительные ракурсы, земля становится то круглой, то вогнутой — все это уже штамп.
Впечатлять реальностью, а не изощренной выдумкой — таков принцип журналистики.
Вот кадр, который мог быть сделан только репортером, умеющим увидеть сложность простого, необычность обычного. Следы автомобильных протекторов сами по себе не представляют интереса. Но на фотографии Виктора Резникова эти следы превращаются в совершенно определенный символ — они становятся как бы предвестником грядущей индустриализации этого пустынного края. Это как бы разведка боем, за которой видится мощное наступление. И уже потом, внимательней всмотревшись в снимок, видишь на заднем плане крошечное пятнышко буровой и с удовольствием отмечаешь: наступление уже началось...
Анатолий Хрупов в своей работе пошел на совершенно сознательное противопоставление человека и техники, человека и машины, причем на такое противопоставление, которое, на первый взгляд, говорит совсем не в пользу человека. Действительно, огромная землеройная машина на фотографии должна бы, кажется, «задавить» человека, настолько масштабно несопоставима она с ним. Но происходит обратное, происходит вопреки всякой логике — человек не только не оказывается отодвинутым на второй план, но, напротив, это сопоставление с гигантским механизмом вызывает восхищение возможностями человеческого разума, сумевшего сделать послушным огромного механического крота.
Интересны индустриальные снимки Александра Награльяна. Точно переданное состояние природы в фотографии, сделанной на БАМе, — вовсе не главное, хотя без этого фотография явно проиграла бы. Главное же — то, что четко предполагается, домысливается нами. Это — люди. Те, что сидят в кабинах самосвалов, те, что строят «дорогу века». Возникает почти физическое ощущение их присутствия, хотя на





самом деле в кадре — машины.
И другой снимок того же автора, сделанный на Магнитке. Светотональное решение кадра сразу настраивает зрителя на противопоставление текущей людской массы статичности заводских сооружений. Противопоставление подчеркивается также и ритмически, причем вспоминается ставшее классическим живописное полотно А. Дейнеки «Оборона Петрограда» — разность ритмов создает напряжение, «держит» композицию. И — удивительное дело! — противопоставление, в конечном счете, диалектически переходит в единство: люди и завод соединяются в одно целое.
Удачным оказался прием, использованный Эдуардом Брюханенко в его работе «Ангарские узоры». Множество фотопубликаций последних лет посвящено проблеме вторжения индустриализации в окружающую среду, вторжения, не всегда, к сожалению, проходящего безболезненно для флоры и фауны. Собственно говоря, Брюханенко тоже обратился к этой теме, но — с совершенно другой стороны. На первый взгляд, элемент противопоставления здесь тоже есть. Искрящийся лед на переднем плане заставляет умилиться, могучие стальные руки кранов на заднем — почувствовать гордость за дело человеческих рук. Но это, пожалуй уже не противопоставление, а дополнение, взаимообогащение.
На снимке Юрия Рыбчинского — ночная смена в карьере. Выхваченный светом из кромешной темноты ночи клубок огромных механизмов, копошащихся на дне котлована. Картина почти фантасмагорическая. Почти звуково ощутимая — не только видимая, но и слышимая. Яростная схватка света и тьмы, черного и белого. Победа — за светом, отвоевавшим у ночи плацдарм, который будет — будет! — расширен.
Индустрия, индустриальный пейзаж все решительнее прокладывают себе дорогу на страницы периодических изданий, плакатов, буклетов. Но не обезличенность машинерии стоит за этим и не слепое преклонение перед техникой, достигшей невиданного совершенства в эпоху социализма. Ибо машина не движется сама по себе, будь она даже «семи триодов во лбу».

Ею управляют люди.



АЛЕКСАНДР НАГРАЛЬЯН БАМ. И КАК ВСЕГДА — МОРОЗ

ВИКТОР РЕЗНИКОВ ОБИТАЕМАЯ ПУСТЫНЯ

КОНКУРС ФОТО'79

АНАТОЛИЙ ХРУПОВ СТАЛЬНЫЕ МЫШЦЫ КМА



Анатолий Шумаков Плакат: опыт и перспективы

Директор издательства «Плакат»

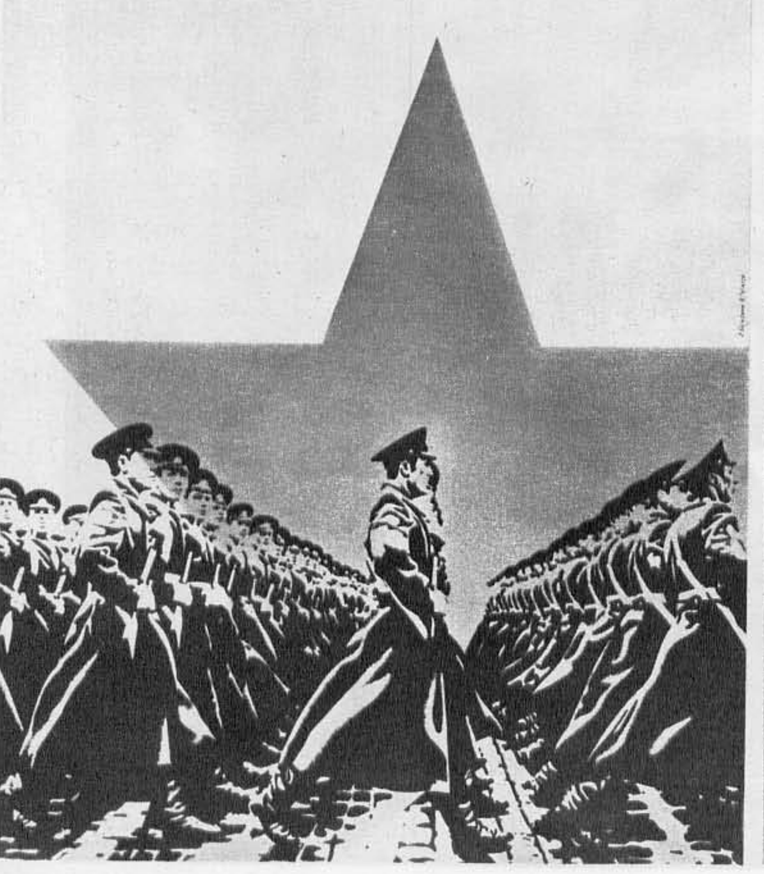
ПОД ЗНАМЕНЕМ ВЕЛИКОГО ЛЕНИНА
ПОБЕДИЛИ В ОКТЯБРЕ 1917 ГОДА
ОТСТОЯЛИ ЗАВОЕВАНИЯ ОКТЯБРЯ!
ПОСТРОИ... КОММУНИЗМ!

ХУДОЖНИК М. ГОРДОН

Тот, кто пережил Великую Отечественную войну, помнит фотоплакат художника Виктора Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!». С листа смотрит на нас мать, прижимающая к груди своего ребенка. И — штык фашиста, готовый пронзить их...
О том, какой высокой эмоциональностью и действенностью отличался фотоплакат, говорили многочисленные письма и отклики, поступавшие в адрес художника после публикации этого выдающегося произведения на страницах «Правды».
А каков сегодняшний плакат? Насколько он эмоционален, обладает ли гражданским пафосом?
Не так давно работники сектора по изучению эффективности изобразительной агитации и пропаганды издательства «Плакат» побывали на заводе Ростсельмаш. В фойе нового кузнечно-прессового цеха была развернута выставка плакатов издательства. На просмотр листов и их обсуждение собралось около пятисот рабочих и служащих, которых особенно взволновал триптих, посвященный строителям БАМа. Автор этого произведения — все тот же художник В. Б. Корецкий. Рабочие дали высокую оценку и другим произведениям нашего плакатного искусства.
Известно, что в последнее время получили распространение самые разные виды плакатов. Один из них — фотоплакат.
Что такое фотоплакат? Об этом много говорят и спорят. Нам думается, что под фотоплакатом следует понимать такое произведение, в основе которого лежит специально отснятый материал, создающий художественный образ; фотография в плакате обычно дополняется рисованными элементами, фоном и т. д. Нередко используется и фотомонтаж.
Еще при организации издательства «Плакат» мы наметили пути использования фотографии. Была создана редакция фотоинформационных выпусков, посвященных важнейшим событиям внутренней и международной жизни страны. Одним из главных направлений в ее работе стал показ героев труда.
Создана была также редакция по выпуску портретов передовиков и новаторов производства, видных партийных и государственных деятелей. Естественно, что основой для этих изданий стала фотография.
Сегодня из 800—900 ежегодно выпускаемых плакатов добрую половину составляют фотоплакаты или плакаты с использованием фотографии и рисованных элементов.
Без широкого участия фотографии нам не удалось бы наладить выпуск наглядных пособий для системы партийной учебы и экономического образования, брошюр и альбомов по методике использования лучших образцов наглядной агитации и, конечно, плакатов — основного вида нашей продукции.
Как уже отмечалось выше, фотография применяется в плакате по-разному: от листа, целиком построенного на одном фотокадре, до комбинированных сюжетов, где наряду со снимком определенное место занимает рисунок. Выбор средств зависит от задачи, которую диктует тема, и, конечно, от художественной манеры автора.
В плакатах, посвященных героям труда, передовикам и новаторам производства, фотографический образ героя, естественно, занимает доминирующее положение. Издательство выпускает серии под рубрикой «Знаменосцы пятилетки». Это фоторассказы о правофланговых социалистического соревнования. Плакаты готовятся по итогам каждого года пятилетки. Характерно для такой серии и стилевое единство. На фоне красного знамени дается портрет героя труда. Ниже — текст, раскрывающий достижения передовика производства.
Недавно по инициативе редакции аграрных плакатов роди-

ВООРУЖЁННЫМ СИЛАМ СТРАНЫ СОВЕТОВ

слава! слава! слава!



ХУДОЖНИКИ Л. БЕЛЬСКИЙ И В. ПОТАПОВ

Россійская Соціалъ-Демократическая Рабочая Партія.

РАБОЧІЙ ПУТЬ

ЕЖЕДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

Вся власть — Совѣтамъ рабочихъ, солдатъ и крестьянъ!

МИРА! ХЛѢБА! ЗЕМЛИ!

Къ гражданамъ Россіи!

ДА ЗДРАВСТВУЕТЪ РЕВОЛЮЦІЯ РАБОЧИХЪ, СОЛДАТЪ И КРЕСТЬЯНЪ

ПОБЕДА ОКТЯБРЯ — ГЛАВНОЕ СОБЫТИЕ XX ВЕКА

ХУДОЖНИК Г. ФИЛИППОВ

лась новая серия «Гвардейцы полей и ферм». Главным на таком листе является изображение самого передовика производства. Это обычно рисованный цветной портрет новатора, подкрепленный серией черно-белых фотографий и текстом.

Широко пропагандирует издательство и достижения лауреатов Государственных премий СССР — рабочих и колхозников. После публикации в печати сообщения о присуждении Государственных премий мы начинаем выпускать фотомонтажные листы. Выходят такие листы под рубрикой «Равнение на правофланговых пятилетки!». Каждый плакат посвящен передовикам определенной отрасли народного хозяйства.

Важное место среди выпускаемых нами изданий занимают плакаты, посвященные деятельности пламенного борца за мир и дружбу между народами, за построение коммунистического общества в нашей стране Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева. Здесь следует отметить удачный, на наш взгляд, фотоплакат «Наша дорога — это дорога правды, дорога свободы, это — дорога народного счастья». Основой плаката стала фотография, созданная В. Мусаэльяном.

Среди удач этой серии — плакат «За мир, за счастье людей, за коммунизм!» (фотокорреспондент А. Пахомов и художник Н. Попов), диптих «Единство партии и народа нерушимо!» (художник О. Масляков), триптих художника Б. Березовского «Всегда с партией, всегда с народом!».

Издательство оперативно откликнулось на решения июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС. Нами были подготовлены и выпущены 16 листов, среди которых ведущее место заняли фотоплакаты. Это, к примеру, триптих художника А. Рудковича «Решения июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС — выполним!», триптих В. Корецкого «Развитие сельского хозяйства — дело всенародное, забота общая!» и другие работы.

Удачно выступила с плакатами на эту тему молодая художница Л. Тарасова. Умело используя материалы июльского Пленума ЦК КПСС, опубликованные в печати, а также рисованные элементы и выразительные фотографии передовиков производства, она создала два динамичных и ярких плаката: «На решения июльского Пленума ЦК КПСС ответим ударным трудом!» и «Политику партии поддерживаем и одобряем!». Горячий отклик вызвали у советских людей решения ноябрьского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС. Уже вышли первые фотоплакаты, посвященные величественным планам партии. Среди них — крупноформатные издания художников О. Маслякова «Путь, по которому мы идем, — это, товарищи, правильный, ленинский путь», Ю. Кершина и В. Корецкого «В единстве партии и народа — залог наших успехов!», В. Кононова «Четвертому году пятилетки — ударный труд!» и другие.

Из однолистных и полулистных фотоплакатов наиболее удачными являются работы В. Арсеенкова «1979 год — первый год практического осуществления решений июльского Пленума Центрального Комитета», А. Пастухова «На полях и фермах работать без отстающих!», Ю. Царева «Решения ноябрьского Пленума ЦК КПСС выполним!» и другие.

Вышли плакаты, посвященные мобилизующей роли социалистического соревнования, экономии металла и топлива, досрочному введению в строй пусковых объектов, внедрению передового опыта, укреплению трудовой дисциплины. Характерная особенность этих фотоплакатов: наряду с обобщающим художественным образом используются конкретный лозунг, призыв, цифры плана и т. д.

Мы хорошо понимаем, что в пропаганде решений ноябрьского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС нами сделаны лишь пер-



АВТОР — ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ В. МУСАЭЛЬЯН

вые шаги. Впереди — большая, напряженная работа коллектива по выпуску 116 различных плакатов, фолдерсов, фотомонтажных листов, посвященных реализации планов партии.

Большие возможности открываются перед новым жанром фотоплаката — тематической подборкой, где сопоставляется социально-экономическое развитие социалистических и капиталистических стран. В этих работах с помощью документальных фотографий и статистических данных убедительно продемонстрированы преимущества нашей системы во всех областях хозяйственного и культурного строительства. Например, в подборке фотоплакатов В. Прохорова «В зеркале двух миров» раскрыты подлинно демократические права советских граждан, закрепленные в новой Конституции СССР, и показано, чего стоят на деле хваленые права человека в мире капитала.

Удачна, на наш взгляд, серия крупноформатных плакатов «В семье единой», выполненная группой художников во главе с В. Прохоровым. Перед авторами стояла сложная задача — показать достижения союзных республик за 60 лет Советской власти. Творческий коллектив успешно справился с ее решением.

Фотомонтажный плакат представляет собой компоновку из нескольких фрагментов фотографий, объединенных в единое целое в соответствии с замыслом автора. Много интересных фотомонтажных плакатов создано известным советским художником А. Житомирским, работы которого неповторимы по меткости характеристик, публицистической страстности.

Фотомонтаж оперирует документальными снимками, в этом его сила и убедительность. По-иному используют художники фотографию в рисованном плакате, где она, благодаря своим специфическим качествам, органически входит в композицию листа, составляя с ней нерасторжимое целое. Это, пожалуй, самый распространенный вид советского политического плаката с применением фотографии. Высоким профессиональным мастерством отличаются работы талантливого плакатиста Е. Каждана. Такова, например, серия его плакатов «Свободу народу Чили!». Во многих из них прекрасно использована фотография. В плакате «Преступник известен» художник находит емкое решение темы, применяя следующий изобразительный прием: в квадраты верхнего ряда тюремной решетки, закрывающей все поле листа, вмонтированы документальные фотопортреты некоторых из 2500 чилийцев, пропавших без вести. Портреты выполнены в технике фотографики. Кажется, что люди на плакате один за другим пропадают за решеткой тюрьмы; зловещее отражение таких же решеток в черных очках Пиночета напоминает нам о том, что вся страна превращена в фашистский застенок.

Состояние современного фотоискусства позволяет расширить границы использования каждой конкретной фотографии и темы в целом благодаря специальным приемам съемки, обработки фотоматериала в плакате.

В практике издания фотоплакатов нередко возникает такой вопрос: кого считать автором плаката — художника или фотографа? Однозначно на это не ответишь. Художники-плакатисты хорошо знают, что бывают снимки, обладающие такой глубиной мысли, что они сами просятся на плакат. К ним надо только добавить меткий и точный текст. Основу здесь составляет фотография, выполненная первоклассным мастером своего дела. К числу таких произведений, например, можно отнести плакат В. Мусаэльяна «Наша дорога — это дорога правды, дорога свободы, это — дорога народного счастья». Подобные примеры в работе издательства не единичны. Но в подавляющем большинстве случаев авторами фотоплакатов выступают художники. Они сами подбирают в фототеках необходимый материал, раз-



ХУДОЖНИК Л. ТАРАСОВА



ХУДОЖНИК И. ИВАНОВА

рабатывают композицию, дорисовывают, если это необходимо, фон и т. д. Иногда художник просит фотомастера сделать для будущего плаката определенный снимок. В таких случаях автором по-прежнему остается художник, но в выходных данных листа сообщается фамилия автора фотографии.

В то же время можно привести примеры, когда авторами плаката являются одновременно художник и фотомастер. За таким содружеством — большое будущее.

Нередко нашим фотоплакатам еще не хватает достоверности, точности адреса. У нас появилась мысль: почему бы не создать плакат-репортаж, плакат-очерк, плакат-хронику дня? Они должны рождаться непосредственно на месте события — последней сварки гигантского газо- или нефтепровода, рекордной плавки металла, ввода в строй нового предприятия... Их преимущества — конкретность, злободневность — на наш взгляд, очевидны.

Создавать такие плакаты могут специальные выездные редакции издательства, в состав которых войдут художник, фотокорреспондент, редактор.

Каковы другие формы использования фотографии в нашем издательстве? Помимо плакатов, мы выпускаем портреты, альбомы, фотоинформационные листы, серии диапозитивов и крупноформатных слайдов, открытки и много другой изобразительной продукции, составной частью которой является фотография.

Не раз возникал у нас и такой вопрос: как лучше использовать в агитационной и пропагандистской работе черно-белые фотографии? Наличие производственной базы и кадров фотомастеров дает возможность размножать оригиналы выставок полиграфическим способом. Тиражи таких выставок практически не ограничены.

При разработке и выпуске фотовыставок полиграфическим способом издательство встретилось с рядом трудностей творческого и производственного характера. Поначалу мы считали, что в подборке фотографий должны быть представлены различные авторы, работы которых отвечали бы данной теме. Но при этом не всегда соблюдалось стилевое единство выставок. Первые пробы нас многому научили. Теперь мы готовим такие экспозиции по специально разработанным сценариям, осуществляет же съемку один фотомастер, стремясь к глубокой очерковой, публицистической разработке темы. Создавать такие выставки должны, по нашему мнению, выдающиеся фотомастера, а печатать их целесообразно на высококачественных сортах бумаги и на лучших полиграфических базах страны. Такая работа становится своеобразным творческим отчетом фотомастера перед миллионами советских зрителей.

И еще одно новшество. Мы приступили к созданию специальной фотостудии по подготовке оригиналов фотоплакатов. Такая студия разместится непосредственно в стенах издательства. Создавать будущие плакаты предстоит одновременно фотомастеру, редактору и режиссеру. Это позволит поставить плакатное дело на индустриальные рельсы, привлечь к разработке фотоизданий талантливых авторов.

Искать новые решения, новые пути для создания фотопроизведений действенных, ярких, эффективных — вот наша важнейшая задача.

Прикладная фотография; каталог проблем

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» «СФ»

Современная фотография все активнее входит во взаимодействие с различными сферами жизни, все чаще вступает в контакт с другими искусствами и техническими средствами. Она становится частью сложных синтетических образований, которые находятся на стыке различных форм творчества.

Сегодня говорить о ней только как о фотожурналистике и станковом фотоискусстве явно недостаточно. В связи с этим редакция журнала «СФ» предложила обсудить за «круглым столом» различные аспекты прикладной фотографии и в первую очередь формы ее бытования, имеющие эстетические качества.

Вел обсуждение, комментировал выступления его участников член редколлегии «Советского фото», заведующий сектором Института искусствознания, кандидат искусствоведения

А. Вартанов:

— Что способна дать фотография, участвуя в различных формах нашей сегодняшней художественной жизни: рекламе, выставках, книжном деле, оформлении интерьеров и т. д.? Особенности и специфику бытования фотографии в этих сферах определить нелегко. Слово «прикладная» больше указывает на функцию, чем на сам предмет, и поэтому, возможно, более точным было бы сравнительно новое слово — дизайн, объединяющее общие усилия творческих работников на одной платформе. Сегодняшний разговор, рассматривающий фотографию в дизайне, — только разведка той территории, которая ею завоевана. Все вопросы решить и даже, видимо, поставить будет невозможно, но обозначить «территорию», те сложные взаимодействия, в которых живет и выступает этот вид фотографии, необходимо.

Б. Ленский,
главный редактор Внешторгиздата:

— Одна из самых распространенных форм использования фотографии — реклама. Естественно, функции рекламы в разных общественных формациях различны. В социалистическом обществе реклама служит активному утверждению нового советского образа жизни, выполняет важную идеологическую задачу. Отсюда принципиально иной подход к фотографии в рекламе, стоящей в ряду других форм социалистической культуры. Надо прямо сказать, что наш опыт в нелегком деле создания советской фотографической рекламы пока невелик, и движемся мы чаще всего интуитивно. Пользуемся обрывками знаний из области психологии, теории информации, эстетики и пытаемся сложить мозаику. Подход, далекий от системности.

Советская реклама чужда идеям приобретательства, создания некоего «образа престижной жизни». Отсюда и наши требования к рекламной фотографии. Учитывая социальную психологию покупателя, она должна заниматься не украшательством, не просто радовать взор, а давать максимальную информацию о товаре, вскрывая его привлекательность в действии. Тут достоверность фотографии, ее документальная природа, то есть способность особенно эффективно воздействовать на зрителя, могут и должны быть использованы наилучшим образом.

Л. Школьник,
сотрудник Института языкознания АН СССР, кандидат филологических наук:

— В прикладной фотографии автор часто стремится прежде всего лишь к эстетическому результату. Но это полдела. Изображение должно быть, конечно же, функциональным. Иначе мы получим произведение фотоискусства, далекое от специфически рекламных функций.

В рекламе фотограф должен уметь остановить наше внимание — это его первая задача. Мы заметили изображение, начали его рассматривать — теперь уже сознательно. Чем интереснее прием, использованный автором — скажем, метафора, — тем больше нам говорит изображение. Наконец, фотография должна убедить нас в том, что изображенный предмет отвечает нашей потребности. Тут подлинность, достоверность фотоизображения должна быть использована максимально. Тогда фотография вкупе с текстом побудит нас к поступку, к действию. В этом и состоит в рекламе ее сверхзадача.

Комментарий «СФ»:

— Какова же мера автономии и мера подчиненности фотографии в рекламе, книжном деле, оформлении выставок? Что есть фотограф и фотография внутри каждой из этих областей? Является ли она полуфабрикатом, который художник использует при создании цельного произведения, или фотограф здесь — равноправный соавтор? Иными словами, может ли хорошая станковая фотография работать как рекламная или необходимо перекодировать, трансформировать ее содержание, чтобы оно приобрело рекламный характер? Все эти вопросы требуют теоретического разрешения.

А. Гедеримский,
фотохудожник:

— В рекламной фотографии наилучший результат получается, когда художник сначала задумывает рекламу в целом и только потом приглашает для работы фотографа. Сейчас многие художники берут в руки камеру — соединение в одном лице художника и фотографа весьма плодотворно.

Сложнее обстоит дело с текстом. По-моему, сегодня это самое больное место в нашей рекламе. Да, мы нередко работаем интуитивно, полагаясь на собственный вкус. А всегда ли он безупречен? Как фотограф я могу сделать красивую фотографию, но я не всегда могу ее придумать. Мысль художника, его вкус, его, если хотите, режиссура в нашем деле — главное.

Комментарий «СФ»:

— Фотография в дизайне рассматривается не отдельно как станковое произведение, а полифункционально. В соответствии с замыслом мы и выбираем художественные средства, в том числе и фотографические. Нет какого-то одного пути, есть разнообразие, отвечающее устремленности авторов, их эстетическим принципам.

Е. Леонов,
главный художник журнала «Культура и жизнь»:

— В сегодняшнем мире на человека обрушивается лавина информации. В уличной спешке, в потоке более важных дел он не всегда успевает осмыслить субъективное рисованное изображение, созданное рукой художника. Фотография же убедительна и достоверна. Она осязаема. Выявить эту осязаемость, выделить ее символическое содержание — вот задача, которую призваны выполнить художники и фотографы. Тогда фотографическое изображение начнет говорить емким языком художественного «текста».

При этом нельзя забывать о психологически неизбежных национальных особенностях восприятия. Необходимо выделять в фотоизображении моменты, характерные для определенного типа восприятия: делая рекламу, рассчитанную, скажем, на английского покупателя, следует учитывать ее стиль, распространенный в Англии.

Комментарий «СФ»:

— Конечно же, существуют понятия, связанные с психологией и особенностями нации, ее культурой. За стилем всегда угадываются традиции. Однако целесообразно ли стилизовать свой изобразительный язык под какой-то уже существующий образец? Если будет создан ярко выраженный художественный стиль советской рекламы, то он сразу же станет узнаваться как яркий художественный феномен, а не только как средство предлагать наши товары.

Р. Кликс,
главный художник-архитектор Торгово-промышленной палаты СССР:

— Сегодня фотография активно участвует в создании такого синтетического художественного целого, каким являются экспозиции национальных выставок и ярмарок. Ежегодно Торгово-промышленная палата организует 30—60 таких экспозиций, на каждой из них используются порой до тысячи снимков. Фотография — основной пропагандистский и художественный элемент каждой такой экспозиции. Она — тот материал, с помощью которого создается образ выставки. Тут роль фотографии особенно важна. Судите сами: наши выставки за два года посетило пятьдесят миллионов человек.

Комментарий «СФ»:
— Если о фотографии в рекламе можно хоть что-то прочесть в журналах «Реклама» и «Декоративное искусство», то такая важная отрасль прикладной фотографии, как фотография выставок, до сих пор остается «белым пятном» нашей фототеории. А ведь эта форма бытования фотографии имеет свои творческие проблемы, и немаловажные.

М. Глекин,
художник Внешторгиздата:
— Когда я учился в полиграфическом институте, нас не обучали фотографии. На определенном этапе работы я понял, что без фотокамеры мне не обойтись. По опыту знаю, что фотографам, которые берутся за серьезную тему, не хватает подчас художественного образования.
Мы широко используем в нашей работе прикладную фотографию при изготовлении буклетов, проспектов и т. д. Здесь своя специфика, свои решения. Реклама товара, который нужен всем и каждому — часы, стекло, меха, — это одно. Реклама станков — совершенно иное. В ней ставятся другие задачи и решаются они более утилитарно. Здесь нельзя идти ощупью. Было бы хорошо, если бы журнал постоянно печатал материалы по прикладной фотографии.

Е. Черневич,
преподаватель Московского полиграфического института,
кандидат искусствоведения:
— Все, о чем мы сегодня говорим, в принципе не такая уж новость. Метафору в рекламной фотографии освоили еще в 60-х годах — достаточно вспомнить, как развивался польский плакат. Кстати, сейчас в ходу плакат подробный, который хочется рассматривать, на бегу его не воспримешь. Так называемый стоп-эффект — не сегодняшний день рекламы.
Я говорю об этом, чтобы подчеркнуть, что наше обсуждение должно проходить в русле нынешнего положения дел в мировой практике графического, или визуального дизайна, как его теперь называют. Нормой в профессиональной подготовке дизайнера стала универсальность. Он должен равным образом хорошо владеть графикой, фотографикой и типографикой, он сам придумывает идею плаката, книги, конверта грампластинки и сам ее реализует. Хотя, безусловно, и в этой области не исключается коллективное творчество.

А. Липков,
кандидат искусствоведения:
— Реклама вообще и рекламная фотография в частности — это не только инструмент для продажи товаров. Это, несомненно, область идеологии. Если хотите, реклама нашего нравственного облика. Рекламируя изделие, мы предлагаем покупателю не только товар, но и выражаем наше отношение к жизни, наш подход к вещам, к взаимоотношениям между людьми. Мы демонстрируем при этом понимание смысла жизни, ее красоты.
Поэтому очень существенна интонация. Реклама дает возможность фотографу-художнику выявить себя как творческую личность, выразить свой взгляд на мир и свое понимание человеческих ценностей.

Комментарий «СФ»:
— Точка зрения, заслуживающая серьезного внимания. Выполняя чисто прикладную задачу, фотограф может выражать индивидуальность так же ярко и полнокровно, как и в иных формах и жанрах.

Л. Клодт,
главный художник журнала «Отчизна»:
— Обратим внимание на наши периодические издания. Если в зарубежных журналах реклама во многом определяет их облик, то у нас ей отведено гораздо более скромное место. Поэтому наши художники выработали целый ряд приемов, которые и при отсутствии рекламных изобразительных акцентов создают необходимые перепады в подаче журнальных материалов. Здесь и монтаж, и перевод фотоизображения в графические композиции, и многое другое. Пришло время обобщить этот опыт использования прикладной фотографии в прессе.

О. Цесарский,
фотограф:
— Как часто нам, работающим в тех или иных областях прикладной фотографии, не хватает художественного ви́дения! Хорошо, если в содружестве с нами работает художник. Но ведь нередко фотограф берет на себя его функции, хотя профессиональных знаний ему явно недостает. Эта проблема возникла в связи с повсеместным распространением слайдов. В черно-белой фотографии профессиональную неподготовленность скрыть труднее.
В слайдах (особенно, если повезло с проявкой и есть «открытый» цвет) случайная игра цветовых пятен маскирует банальную композицию, неинтересный свет и другие огрехи автора. Фотографам Внешторгиздата повезло. Их работы прекрасно отпечатаны в больших размерах. Это впечатляет. Но когда присмотришься внимательней, видишь, что порой тема не решена, что так называемая метафора — поверхностна, что недостает вкуса и мастерства.
Мало эффектно снять рекламируемый предмет. Это нужно сделать осмысленно: решить композицию по цвету, по движению, найти свой индивидуальный, каждый раз неповторимый авторский ход.
Работы, безукоризненные по исполнению, как правило, — результат содружества художника и фотографа. Без художника, без художнического подхода к материалу работу в рекламе ли, в другой ли области прикладной фотографии не выполнишь. Значит, необходимо готовить фотографов-художников.
Мы часто ссылаемся на плохую печать. Это тоже демонстрирует непрофессиональный подход к делу. Если мы знаем, что печать будет не лучшей, надо заранее искать такой прием, такое решение темы, которые позволят и при некачественной печати достичь выразительности.

Ю. Молок,
кандидат искусствоведения:
— Использование фотографии в книжном деле — целая область. Возьмем книги по искусству. С одной стороны, фотография используется в них как документ, с другой стороны, — как репродукция. Расцвет репродукционной книги по искусству вообще связан с успехами фотографии, с одной стороны, и эволюцией нашего фотографического ви́дения — с другой. Репродуцируя произведение искусства в книге, мы нередко относимся к нему как к фотографии, например, кадрируем картину, как фотографию. И действительно в этот момент имеем дело с фотографией — мы как бы забываем, что у картины другой размер, тон и т. д. В одном издании может существовать контекст чисто фотографический и контекст репродукционный. Возьмем две последние книги из серии «История книжного искусства». Художники М. Аникст и А. Троянкер дают в них два ряда иллюстраций. Один — фотографии книг, обложек, титульных листов — документальный ряд. Второй — репродукции произведений искусства — ряд репродукционный. Их взаимоотношения достаточно сложны. Порой они меняются местами, документ становится произведением искусства, репродукция с картины — как бы фотографией, то есть документом времени. Прикладной фотографии нужны художники, владеющие камерой. Они хорошо чувствуют пластику материала, работают с ним свободно, раскованно, без труда обращаются к сложной режиссуре. Мне кажется, что к их опыту стоит отнестись внимательней.

Комментарий «СФ»:
— Участники «круглого стола» пришли к единодушному выводу — необходимо не только утвердить право прикладной фотографии на эстетическую самостоятельность, но и выработать определенные критерии художественной оценки ее произведений. И тут очень важно отделить субъективные впечатления, основанные на индивидуальных вкусах, от объективных данных, связанных с реальными возможностями прикладной фотографии.
Выступавшие засвидетельствовали ряд обстоятельств, без которых немыслимо движение вперед в осмыслении проблем прикладной фотографии. Одно из важнейших препятствий на этом пути — слабо разработанная теория и почти полное отсутствие профессиональной критики в этой области. Существенным представляется и вопрос о специальном образовании, которое «прикладникам» не менее необходимо, чем репортерам.
За «круглым столом», естественно, были названы лишь некоторые из проблем, настойчиво требующих внимания. Для того чтобы их решить, нужна кропотливая и всесторонняя работа. Надеемся, что материалы этого номера «Советского фото», посвященные прикладной фотографии, помогут приступить к этой работе.
В разговоре за «круглым столом», организованном редакцией, в последующем обмене мнениями приняли участие также В. Сизоненко, главный редактор журнала «Советский экспорт»; Е. Грошев, главный художник Внешторгиздата; Ю. Решетников, руководитель художественно-проектной мастерской аудиовизуальных систем и зрелищ; Р. Моралев, директор Внешторгиздата; Б. Трофимов, В. Валериус, А. Троянкер, художники; Ю. Герчук, искусствовед.

Материалы «круглого стола» подготовил В. СТИГНЕЕВ

Фотограф журнала мод

Мода... Мода на нашу повседневную и парадно-выходную одежду. Существенная сторона жизни. Все знают, что провожают по уму, но порой забывают, что встречают по одежке. А так приятно быть уважительно встреченным. Фотография моды... Посредством ее мода входит в круг интересов огромного большинства людей, желающих одеваться красиво, со вкусом, современно. Поэтому и нарасхват журналы мод, пропагандирующие современный стиль одежды.

Журналы мод — издания иллюстрированные. На девяносто процентов — фотографиями...

Мы беседуем с фотографом Рижского Дома моделей и журнала «Ригас модес» Янисом Крейцбергом.

Крейцберг — человек известный в фотографическом мире. Участник почти ста международных фотовыставок. Обладатель почетного звания АФИАП. Организатор крупнейших фотографических смотров в Латвии. Составитель фотоальманахов, каталогов. Сложившимся фотомастером Крейцберг пять лет назад пришел работать в Рижский Дом моделей.

— Удивило ли это ваших коллег, друзей?

— Отнасти. Мне говорили о том, что фотограф мод — это всего лишь реализатор идей художников-модельеров, не более того. Говорили о слишком узкой территории творческих поисков и т. д.

— Как долго вы привыкали к незнакомой области творчества?

— Привыкать было некогда. Очень большой объем работы (в каждом номере печатается более 50 фотографий) заставил с первого же дня окунуться в новое дело. Очень пригодился приобретенный фоторепортерский опыт. В съемке моды есть все — элементы журналистской, художественной, рекламной фотографии. Как и репортеры, мы должны «поймать момент». Как и фотохудожники, должны мастерски владеть формой, умением выстроить композицию. Мы обязаны знать и рекламную специфику.

— Есть мнение, будто основная функция фотографии мод — рекламная...

— Конечно, рекламная сторона весьма важна. Надо показать в снимке модель платья, костюма так, чтобы потенциальному покупателю захотелось ее приобрести. И все же главная функция — пропаганда хорошего вкуса, эстетическое воспитание.

— Какие трудности испытываете лично вы при съемке мод?

— Фотографирование мод связано с целым рядом ограничений. Я обязан зафиксировать все существенно важные детали, линии модели. Если в снимке оказался в тени какой-нибудь поясок, узелок, пуговичка, это — брак. Отсюда и необходимость статичных изображений. Без статики не обойтись. Правда, есть виды моделей, которые могут быть поданы в динамике, например дорожная одежда.

— Вы работаете с манекенщицами. Каким профессиональным требованиям они должны отвечать с точки зрения фотографа?

— Мы предпочитаем говорить не манекенщица, а демонстрантка. Так точнее. В корне слова «манекенщица» есть что-то неживое, кукольное. А требования такие. Главное — трудолюбие. Нужно постоянно отрабатывать приемы движения, пластического перемещения, позы и т. д. Неопытные демонстрантки не знают, куда деть руки, не могут сохранять форму в течение длительного съемочного времени...

В разговор вступает редактор-модельер журнала Илга Суна.

— У фотографа и у демонстрантки одна задача: создать образ модели. Демонстрантки должны чувствовать модель, ее стиль. И поскольку они, в известном смысле, — артистки, они должны понимать фотографа (как режиссера съемки) с полуслова.

Вопрос к демонстранткам Рижского Дома моделей.

— А что вы думаете об идеальном, с вашей точки зрения, фотографе мод?

Регина Позвольска:

— Фотограф должен «командовать парадом», четко сформулировав для себя творческую задачу. Янис Крейцберг — один из немногих фотографов, который это умеет. Он чувствует модель, ее фасон, цвет.

Гунта Гигуле:

— Янис хорошо понимает, что у нас нелегкая работа. Бывает, за день нужно отснять больше десяти моделей. Это трудно и для фотографа, и для нас. Янис это знает и относится терпимо к вынужденным перерывам в съемке, умеет подбодрить нас веселым словом...

Илга Суна:

— Человеческие качества фотографа, его личное обаяние не менее важны, чем профессиональный уровень.

Янис Крейцберг:

— К сожалению, у нас не обучают демонстранток моделей. Нужны специальные курсы при театральных училищах. Возможны какие-то иные формы их подготовки.

— Янис, не создается ли у вас впечатления некоторого консерватизма в фотографии мод? Одни и те же стандартные позы...

— Консерватизм во многом оправдан. Фотографии мод, подобные тем, что делаются сейчас, были и двадцать лет назад и наверняка будут в 2000 году. Необычные фотографические решения могут отвлечь внимание зрителя от главного — фасона модели. Но можно пойти и по другому пути. Допустим, на обложке журнала, а в каких-то случаях внутри его, публикуется оригинальная, броская фотография модели. Это может быть снимок, выполненный приемом сложной печати, способом многократной экспозиции, снимок с трансформированным изображением. А где-то в другом месте журнала дается более точная копия этой же модели, подробно рассказывающая о фасоне, линиях, отделке и пр. Многое зависит и от макета журнала. Как подать фотографию моды? В каком размере? В каком месте? В соседстве с чем? Над всем этим надо думать. И, наконец, очень большую роль играет качество полиграфического исполнения.

— Несколько слов о методике вашей съемочной работы.

— Снимаю двумя камерами: «Никоном» на узкую черно-белую пленку и «Салютом» на широкую цветную. В студийных условиях использую софиты, а в естественной обстановке предпочитаю блицы. Особенно в пасмурную погоду. Они помогают выявить сочность желтого и зеленого цветов, чего достичь без блица почти невозможно. В отличие от других фотографов, почти не использую штатив. На мой взгляд, съемка со штатива ограничивает передвижение как фотографа, так и демонстрантки, а значит, лишает снимки необходимой динамичности.

— Как выбирается фон, интерьер?

— Каждая модель требует определенной обстановки. Архитектура старой Риги, музеи, театры, берег озера, улица, современные постройки — все может стать фоном для показа модели. В интерьерах Старой Риги можно снять демонстрантку в вечернем платье, дорожный костюм — на фоне проходящего поезда, деловую одежду — в учреждении, у телефонного аппарата, платье для выпускного вечера — в окружении этнографических мотивов латышской деревни... Но, естественно, рецептов здесь нет. Все зависит от конкретной модели. Ну а фон мы выбираем вместе с художником еще до съемки. Вообще я стараюсь больше снимать на пленэре, нежели в студии. Здесь все способствует созданию «съемочного настроения», даже природные шумы. Кстати, снимая в студии, я также стремлюсь помочь демонстранткам войти в образ с помощью специально подобранной музыки...

— Не отошло ли на второй план ваше художественное творчество?

— В каком-то смысле — да. Хотя я продолжаю участвовать в выставках. На одной из последних я показал блок фотографий мод. И оказалось, что они были восприняты в общем контексте художественной экспозиции. Одна из моих фотографий моды стала афишей-эмблемой международной выставки «Фотографирует женщина».

Интервью вел
М. ЛЕОНТЬЕВ

ФОТО
ЯНИСА КРЕЙЦБЕРГА

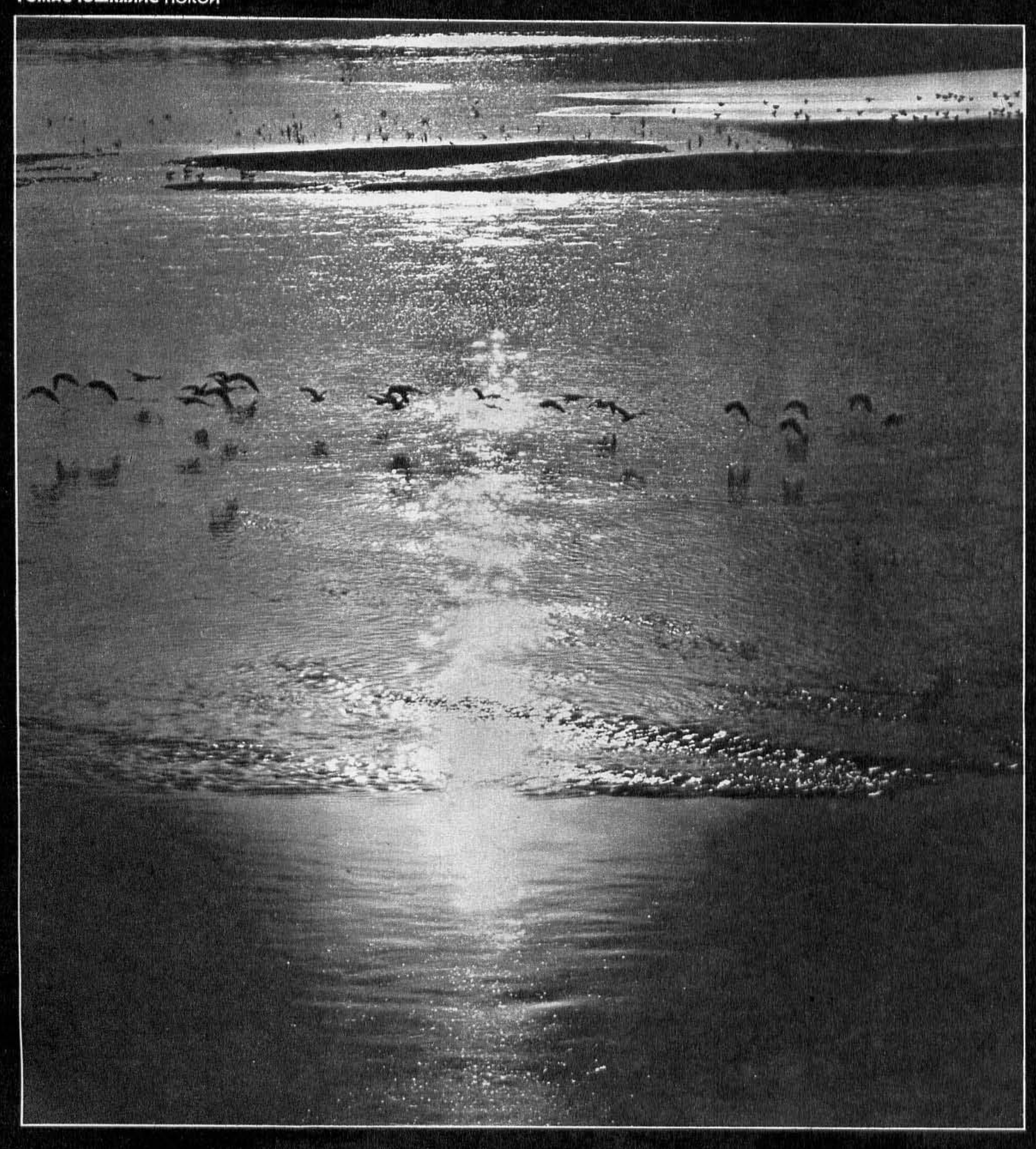






КОНКУРС «Ф» 79

РОМАС ЮШКЯЛИС ПОКОЙ



Елена Черневич **Из истории графического дизайна**

Кандидат искусствоведения

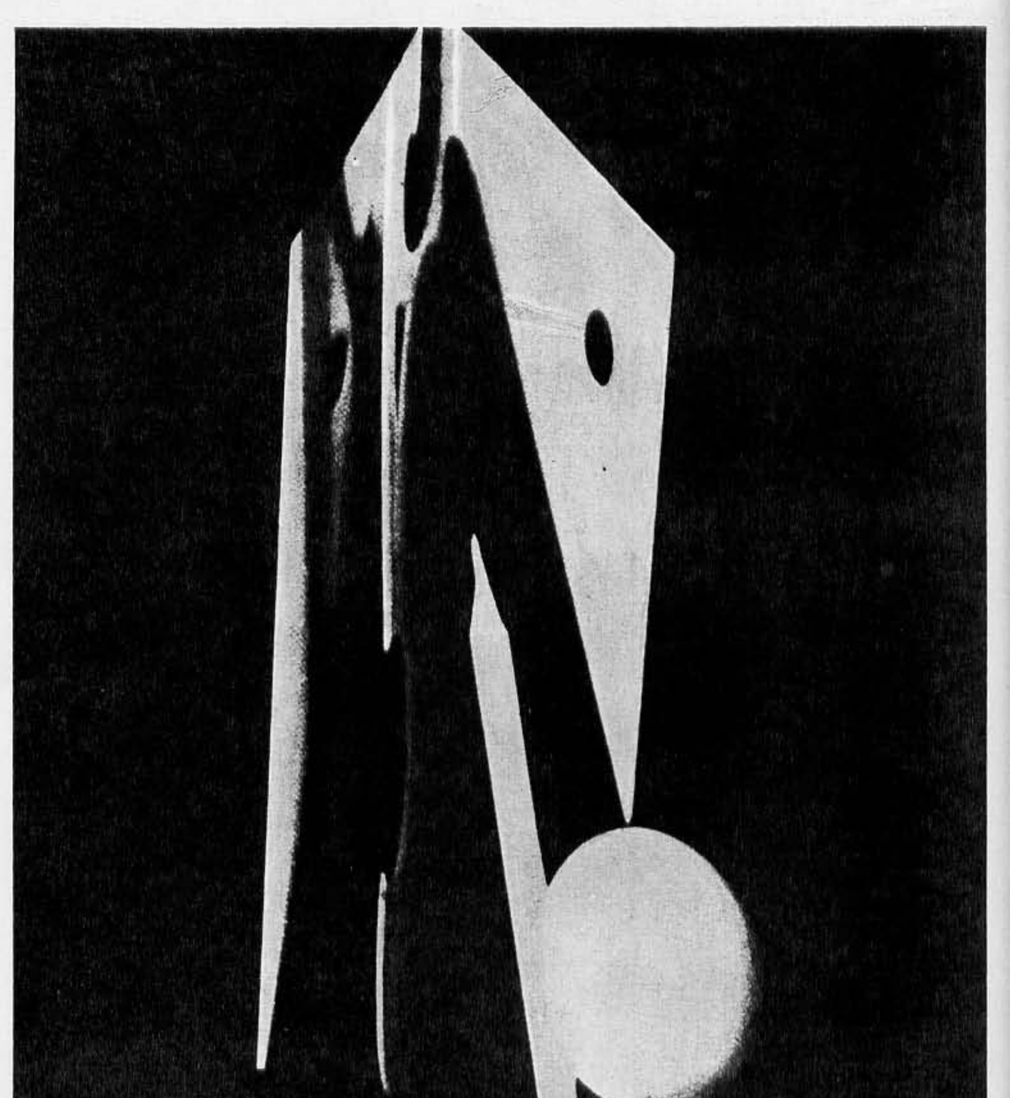
От плаката и упаковки до выставочной экспозиции и фирменного стиля — всюду в графическом дизайне широко используется фотография. Художники и дизайнеры, избравшие инструментом своего творчества фотографическую технику, активно развивают возможности нового изобразительного языка. К двум основным художественным средствам графического дизайна, которыми традиционно являлись графика и типографика, добавилось третье — фотографика *. Фотографика широко используется для решения специфических дизайнерских задач. При этом выбор сюжета, техники печати, масштаба изображения и т. д. подчинен конкретной работе. В процессе ее выполнения автор должен учитывать все остальные компоненты будущего решения — и шрифт, и цвет, и формат. Для создания совершенного произведения фотографики недостаточно только умения фотографировать, но необходимо владеть дизайнерским мышлением и понимать возможности полиграфии.

Новое средство выражения позволяет находить очень точные решения многих рекламных, информационных и художественных задач. Выявляя специфику фотографики, художники экспериментируют с различными техническими приемами, добиваются новых изобразительных эффектов. Наряду с карандашом и кистью, фотокамера в их руках становится привычным инструментом. Собственно, с того времени, когда фотоаппарат попал в руки художников, и ведет свое начало история фотографики. 10—20-е годы нашего века, время интенсивных поисков и открытий во всех областях искусства, стали для художников и временем открытия своеобразных возможностей фотографии. Практически одновременно разными авторами разрабатывались техники фотомонтажа и фотограммы. Известны фотомонтажи, сделанные в 1916 году немецкими художниками Джоном Хартфильдом и Георгом Гроссом.

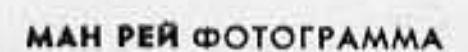
В молодой Стране Советов первым автором фотомонтажей был Александр Родченко. Когда в 1923 году вышла в свет поэма Маяковского «Про это», новаторски оформленная Родченко, то потребовалась даже специальная аннотация, представляющая читателю «новый способ иллюстрации путем монтировки печатного и фотографического материала на определенную тему»... Именно этот способ стал для Родченко основным средством художественного решения разрабатываемых им книг, журналов и плакатов.

И по сегодняшний день принципы монтажа в искусстве продолжают занимать фантазию многих художников. Воздействие фотомонтажа основывается на контрасте разме-

* Следует иметь в виду, что слово «фотографика» употребляется здесь в значении, принятом в профессиональных кругах дизайнеров, в то время как среди фотографов и художников нашей страны распространено иное, более суженное значение этого слова, как обозначения специальных приемов лабораторной обработки фотоматериалов.







МАН РЕЙ ФОТОГРАММА

Г. ГРОСС И Д. ХАРТФИЛЬД ФОТОМОНТАЖ

А. РОДЧЕНКО ИЛЛЮСТРАЦИЯ ИЗ КНИГИ В. МАЯКОВСКОГО «ПРО ЭТО»

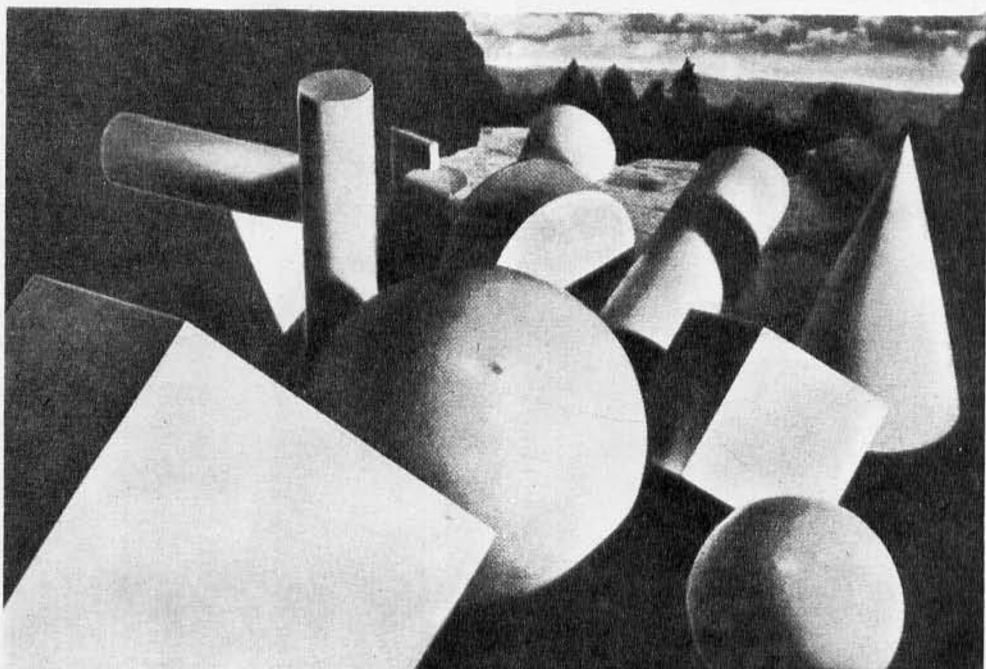




Э. ЛИСИЦКИЙ РЕКЛАМНОЕ ОБЪЯВЛЕНИЕ ДЛЯ ФИРМЫ «ПЕЛИКАН»

Г. БАЙЕР ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА «БАУХАУЗ»

Г. БАЙЕР ФОТОМОНТАЖ



ров, форм, фактур, ракурсов составляющих его изобразительных элементов. Направленный выбор этих элементов и расположение их в задуманной последовательности реализуют авторскую идею и предопределяют ее восприятие. Не случайно поэтому фотомонтаж, позволяющий четко и однозначно интерпретировать тему, часто используется в рекламе.

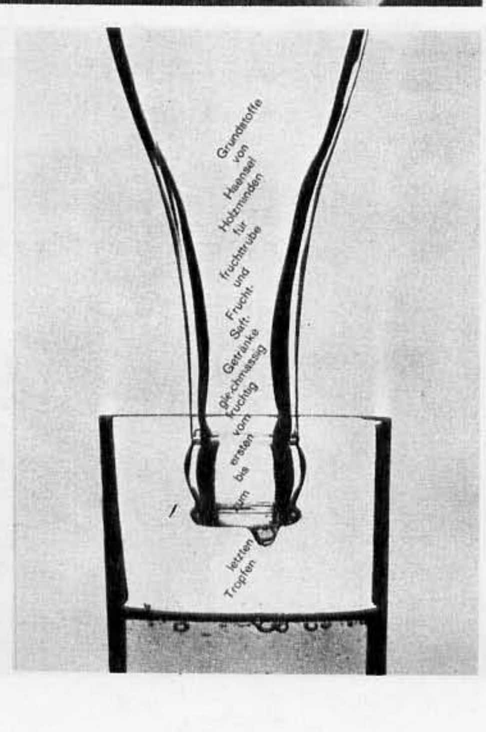
В 1922 году в Париже появились работы Ман Рея, поразившие современников своей необычностью, — фотограммы (или рейограммы, как их тогда называли). Техника бескамерной фотографии, к которой обратился художник, принесла с собой невиданные ранее светотеневые эффекты: сияющий белый цвет, контраст белого с глубоким черным, тончайшие полутона — и все это было создано чисто техническим путем! Фотограмма, технически легко осуществимое и выразительное средство, быстро приобрела популярность. Уже в 1924 году советский художник-конструктор Эль Лисицкий сделал в этой технике первоклассные работы.

Новому изобразительному средству уделялось большое внимание в Баухаузе, знаменитой художественной школе Германии. Ласло Моголи-Надь, который был одним из ее ведущих преподавателей и теоретиков, доказывая неограниченные возможности фотосредств для развития прикладной графики, писал: «...Фотография — это путь к новому оптическому формообразованию, которое больше не имеет дела с холстом, красками и пр., а прямо связано с эффектом освещения, игрой света... Это ведет к чрезвычайному совершенствованию оптических выразительных средств... Итак, идет переход от «ручной» живописи к «механической» живописи, и не надо бояться, что при этом будут нивелированы творческие достоинства». Во второй половине 20-х годов в Баухаузе уже успешно действовали самостоятельные фото- и рекламная мастерские.

Как только фотография вошла в рекламные издания, плакат, книгу, перед графиками возникла серьезная профессиональная проблема — как решать взаимосвязь шрифта, типографских элементов, цвета с фотографией. На первых порах фотоизображение служило иллюстрацией текста и пассивно присоединялось к нему. Постепенно художники выявили специфику синтеза фотографических и типографских средств, выяснили внутренние правила их взаимосвязи. Стало ясно, что смысловое и художественное сочетание шрифта и фото может давать убедительный эффект.

В 1928 году появилась теоретическая работа крупного чешского графика Яна Чихольда «Новая типография», в которой фотография рассматривалась в комплексе с типографскими элементами. Чихольд зафиксировал рождение качественно нового, синтетического средства — «типофото». На смену ранее существовавшей изобразительной системе «рукописный шрифт — рисунок»



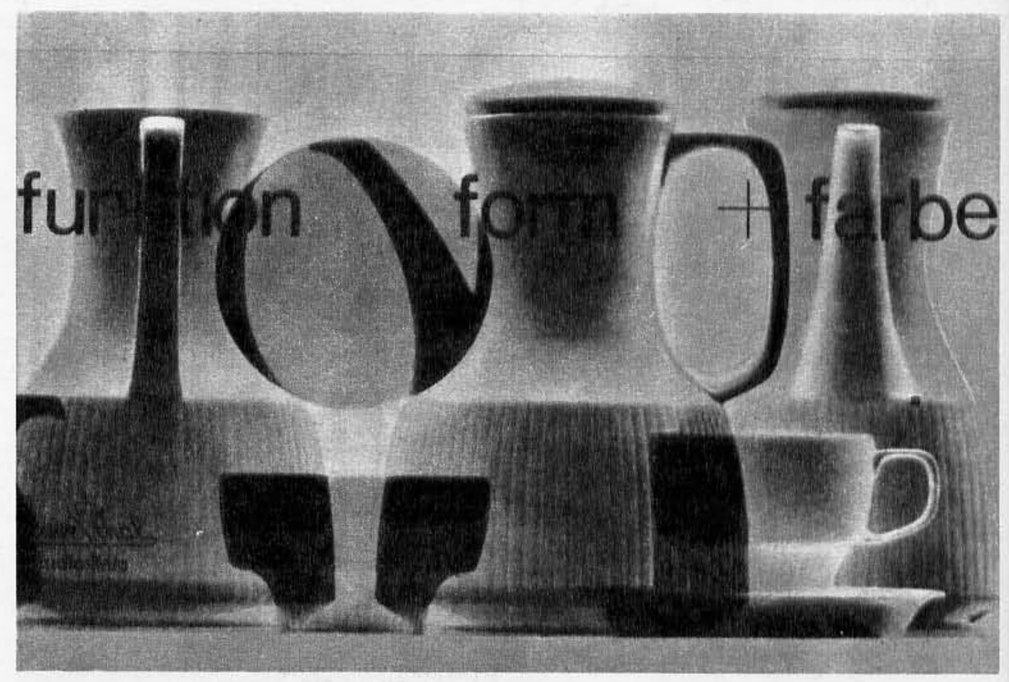


Й. МЮЛЛЕР-БРОКМАНН
ПЛАКАТ «БЕРЕГИ РЕБЕНКА»

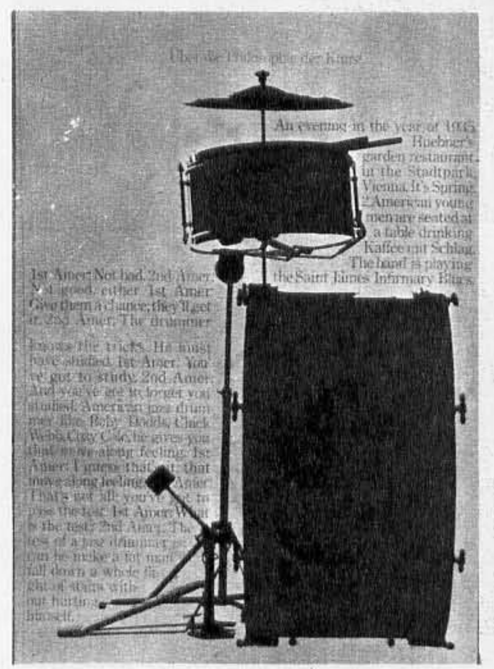
«ГЕРСТНЕР И КУТТЕР»
РЕКЛАМА ФРУКТОВОЙ ЭССЕНЦИИ

Й. МЮЛЛЕР-БРОКМАНН КАТАЛОГ ФИРМЫ «РОЗЕНТАЛЬ»

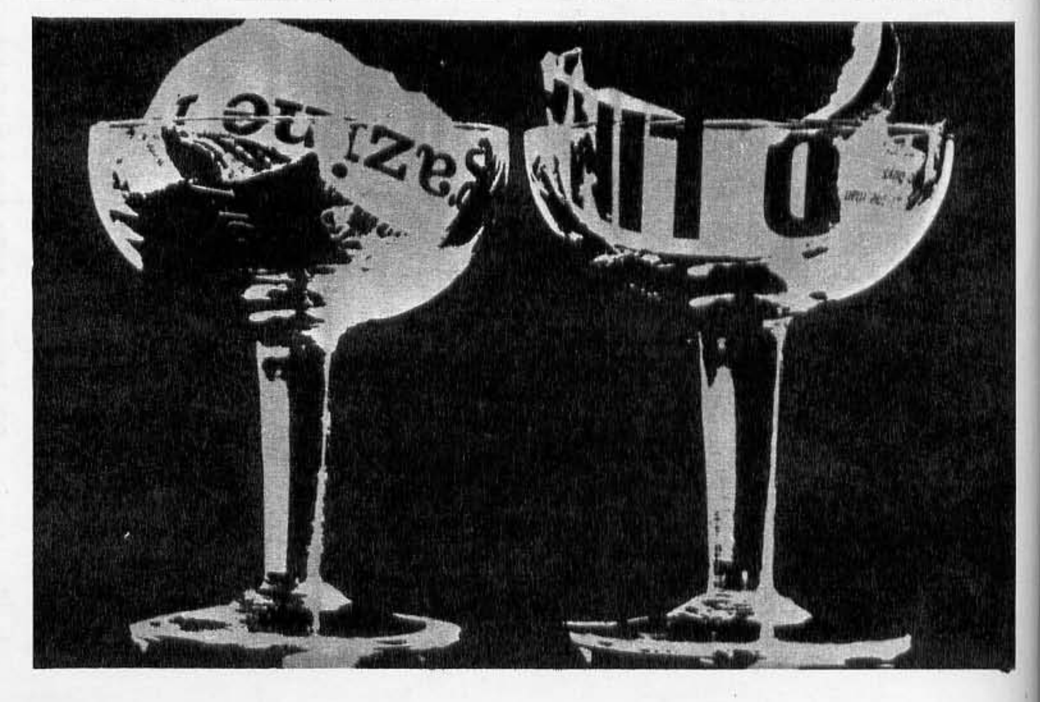
Х. ЛУБАЛИН СТРАНИЦА ИЗ ГРАФИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА



пришла новая комбинация «типофото», синтез фотографии и типографических средств (типографики). Не без пафоса Чихольд заявлял: «Сегодня с помощью фотографии многое можно выразить сильнее и быстрее, чем средствами речи или письма... «Типофото» становится выдающимся графическим средством современной рекламы».
И все-таки фотографика, вошедшая в промышленную рекламу в 20-х годах, делала свои первые шаги. Исключительное распространение и развитие она получает уже в послевоенное время, причем с середины 50-х годов становится ведущим средством графического дизайна. Процесс этот был связан с небывалым размахом рекламы. Совершенствование фототехники, высокий уровень полиграфической печати содействовали этому.
Сегодня в графическом дизайне могут быть реализованы любые творческие склонности художников, владеющих фотокамерой.
И важно, что в руках различных авторов фототехника проявляет себя совершенно по-разному. Одна и та же вещь получает различные интерпретации, и даже хорошо знакомый объект может предстать перед нами совершенно по-новому. Упреки в стандартности, механистичности, которые прежде предъявлялись к фотографии, полностью отпали.
Чтобы использовать неограниченные возможности фотографики, дизайнеру необходимы разносторонние знания в сфере фотографии. Поэтому так характерно стремление многих художников и дизайнеров овладеть средствами современной фотографики и таким образом расширить диапазон своих профессиональных возможностей. Не удивительно, что сейчас уделяют особое внимание подготовке специалистов в этой области. Курс фотографики введен в последнее время во всех дизайнерских школах и институтах мира.
Характерен явный интерес художников к специальным техникам обработки фотоматериала. Для многих из них именно здесь, в овладении техникой, нередко трюковой, видится возможность обрести свою творческую индивидуальность. Проявляя изобретательность и переводя изображение в непривычную для глаза форму, художник заинтересовывает зрителя, заставляет его заново открывать изображенный мир.
Если недавно, в пору функциональной и строгой графики 60-х годов, излюбленной техникой дизайнеров-графиков была техника сверхконтраста, при которой исчезают полутона и фотоизображение строится на контрасте двух цветов — черного и белого, то в последнее время многие тяготеют к усложнению формы, геометрию и четкость сменяют «живописность», богатство оттенков серого, недосказанность. Все более сложным становится процесс лабораторной обработки фотоматериала. На смену «чистым» техникам (фотограмме, псевдосоляризации, печати с растром и т. д.) приходит их смешение. И хотя при этом изображе-





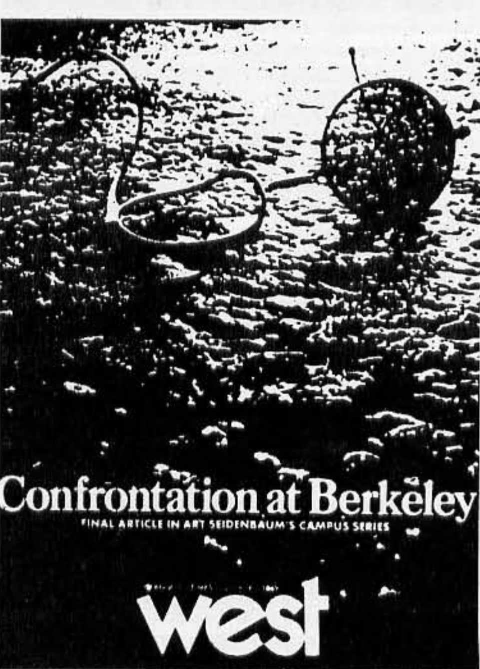


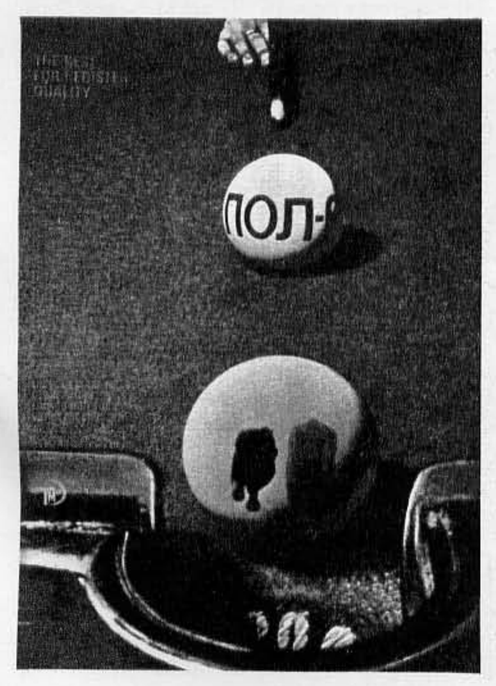
П. ТОВАЛЬЯ ОБЛОЖКА ПРОСПЕКТА

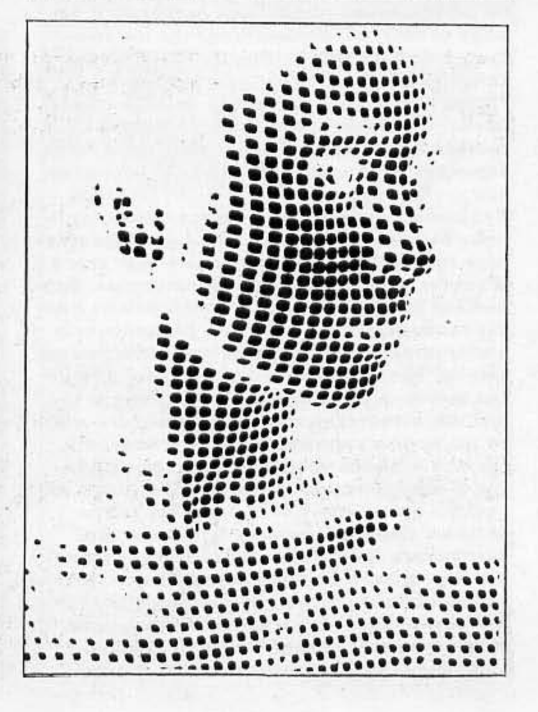
Ф. ГРИНЬЯНИ ФОТОЭКСПЕРИМЕНТ











ПЛАКАТ К МЕЖДУНАРОДНОМУ КИНОФЕСТИВАЛЮ

РЕКЛАМА ЛЕКАРСТВА.
АВТОР — РЕКЛАМНОЕ АТЕЛЬЕ ФИРМЫ «БАЙЕР»

М. СОЛСБЕРИ ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА

ние часто подвергается сильным визуальным трансформациям, всегда сохраняется ощущение реальности изображенного, проявляется документальная природа фотографии и ее принципиальное отличие от чистой графики.

Наряду с ориентацией на технологическую сторону фотографии, в 70-е годы художники концентрируют свое внимание на присущей фотографии документальности. Они стремятся до предела обнажить эту специфику: фиксируются случайные, казалось бы, детали и мимолетные ситуации, исчезают выверенные, искусственно выстроенные композиции, намеренно игнорируется ретушь и даже сохраняются следы технического несовершенства — царапины, нерезкость, засветка, совмещение кадров. Фотография-документ — одно из характерных для современной дизайн-графики явлений.

В наше время явно протекает общий для всей художественной культуры процесс сближения и взаимопроникновения средств и приемов, выработанных в различных областях визуального творчества. Все визуальные искусства активно взаимодействуют — пересекаются, стимулируют и обогащают друг друга. В графическом дизайне этот процесс находит выражение в интенсивном и очень продуктивном столкновении художественных средств графики и фотографии. Фотография подвергается графической интерпретации: в изображение вводятся элементы графики или, например, черно-белое изображение преобразуется в цветное, следуя принципам графики, а не цветной фотографии, и вообще — фотография скрещивается с самыми различными «рукодельными» техниками традиционной графики.

Надо сказать, что столкновение в произведении техник фото и графики действует очень активно. Даже самое незначительное вмешательство в ткань фотографии очень остро обнажает ее качество документальности, и в результате возникает сильный художественный эффект, базирующийся на диалоге реальности, стоящей за фотографией, и образности, присущей языку свободной графики.

Плодотворный для графического дизайна период поиска выразительных возможностей фотографики продолжается. Она открыла перед графиками новые темы, новые композиционные и пространственные решения, по-новому поставила проблему соотношения факта и вымысла, одним словом, стала самостоятельным художественным средством. Вместе с тем использование фотографии не только обогатило эту область творчества, но и обнаружило иные, ранее не реализованные свойства самих технических средств. Художники увидели многое в фотографии по-своему, вне традиций собственно фотографического видения. Пересечение фотографии с дизайном и искусством, с этой точки зрения, заслуживает специального рассмотрения.

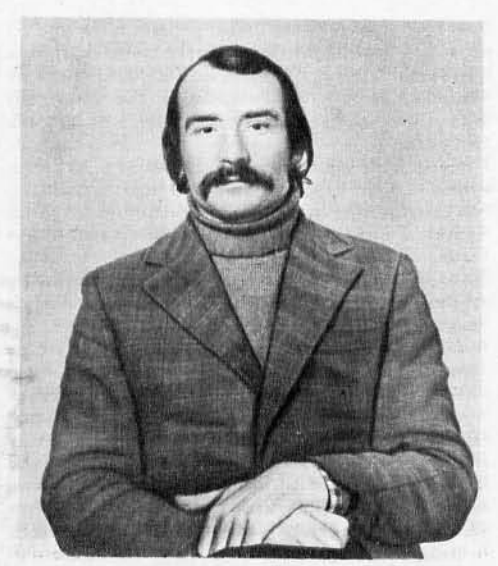
С. ЖУРАВЛЕВ, Л. КУЛАГИН, А. ТРОЯНКЕР, В. ЧЕРНИЕВСКИЙ
РЕКЛАМА ИЗ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ ЭКСПОРТ»

Ф. ГРИНЬЯНИ ФОТОЭКСПЕРИМЕНТ

Александр Ермолаев

Кандидат искусствоведения

Технология — источник творчества



ИГОРЬ БЕРЕЗОВСКИЙ

Поначалу, когда знакомишься с работами Игоря Березовского, а это — товарный знак, шрифт, пригласительный билет, значок, поздравительная открытка, конверт, бланк, реклама, плакат, оформление события, выставки, натюрморт, пейзаж, портрет, — недоумеваешь: в каком жанре он работает? Это как будто не фотография, не графика и не живопись, хотя имеет явное отношение и к тому, и к другому, и к третьему. Что роднит и что отличает его от художника-оформителя, от художника, использующего фотографию в прикладных целях? Роднит то, что дизайнер Березовский тоже художник, использующий, однако, фотографию не как средство реализации замысла, а как источник, как почву для его рождения. Отличает то, что Березовский обладает художественно-проектным мышлением, позволяющим ему не только отдаваться волнам интуиции, как это делает традиционный оформитель, но определенным образом строить художественный процесс, точно формулировать проектно-художественную задачу, находить адекватные ей средства решения.

Сочетание ясного дизайнерского мышления с художнической субъективностью, черпающей вдохновение в возможностях фототехники, — вот суть творческой индивидуальности Березовского.

Ему 37 лет. Он автор множества цирковых и театральных плакатов, обширных дизайнерских полиграфических программ, участник и лауреат Варшавских биеннале плаката. Его премированный плакат по социальной тематике — типичная для него работа, построенная по принципу: фотодокумент плюс неожиданность. Однако неожиданность не из области декоративности или символики. Она строится на характерном для художника-дизайнера технологическом подходе: сочетании монохромного изображения, текста и красочной детали.

Березовский активно использует фотограммы, многократное экспонирование, соляризацию. Образцовой, в смысле соответствия технического решения поставленной задаче, является разработка системы графического оформления продукции львовского завода «Реактив», осуществленная им совместно с А. Иоффе. Авторы оперируют фотоизображением природного объекта, который становится товарным знаком предприятия. Они придают знаку визуальные свойства, соответствующие типу продукта, варьируя негативное, позитивное или цветное изображения.

Художник нередко пользуется таким, казалось бы, забытым и не слишком эффективным приемом, как фотограмма. Вот книга «Русская кухня. Кулинарные рецепты». Каждый ее раздел открывает фотограмма как бы свободно брошенных на разделочную доску продуктов. Глядя на эти фотограммы, уже не представляешь себе, каким другим средством можно было бы достигнуть такой же естественности, натуральности и в то же время художественной условности.

Другой пример использования фотограммы — оформление выставки советского дизайна в Брюсселе в 1973 году. На вертикальных щитах, членящих пространство, находились фотограммы-сверхувеличения хорошо знакомых предметов, смысл появления которых тесно связывался с содержанием разделов выставки. Фотограмма иллюстрировала текст, но не буквально, а придавая ему дополнительный смысл. Например, изображение силуэтов человека в разделе, посвященном эргономическим исследованиям в дизайне, раскрывало гуманистический смысл эргономических анализов. Фотограмма электровентилятора в разделе, посвященном экспертизе бытовых изделий, подчеркивала аналитический характер экспертизы.

Вспомним графическую программу оформления международного конгресса дизайнеров в Москве (1975 г.). Здесь другие задачи, иной принцип решения, иные графические приемы. Тема конгресса «Дизайн для человека и общества» навела художника на мысль использовать фотоизображения людей в оформлении всех полиграфических изданий, сопровождающих работу конгресса (бланков, пригласительных билетов, регистрационных карточек, рекламных и информирующих листков и брошюр, плакатов). Особенность решения в том, что фотокадры используются не как символ или эмблема, а как открытая система изображений, индивидуальных по характеру и различных по технике исполнения (штрих, полутон, растр, выворотка и т. п.). Но всякий раз сюжет обязательно связан с человеком. В целом графическая программа как бы снова и снова напоминала о предмете обсуждения на форуме дизайнеров.

Эта работа, как, впрочем, и большинство работ Березовского, базируется на специфической эстетике, характерной для сегодняшнего дизайна, — эстетике серийности. Если еще недавно художник-оформитель стремился весь свой творческий потенциал вкладывать в «шедевр», в немногие работы, то сегодня дизайнер, использующий средства фотопечати, шелкографии, обширнейшего набора шрифтов, цветных самоклеящихся пленок, может не только найти решение для главной идеи, но и передать множество ее оттенков. Возможности автотиражирования (с помощью технических средств) рождают иной тип художественного мышления. Художник мыслит не одним всевыражающим изображением, а серией изображений, в совокупности приобретающих законченный смысл.

Возможности поиска, использующего богатую палитру художнической технологии, весьма обширны. Хотя и сегодня еще бытует мнение, что, мол, настоящему художнику, чтобы создать шедевр, достаточно просто банки с краской. Не удовлетворяясь подобной «мудростью», Березовский ищет. Технология позволяет ему работать не повторяясь, не эксплуатируя снова и снова однажды найденный прием, находя тот новый подход, новые средства, которые необходимы для решения по-своему уникальной задачи, и выявлять художественность в самом банальном сюжете, сочетая «объективные» возможности фотопроцессов и «субъективные» художнические устремления.

В одних случаях Березовский идет от темы к фотоприему, как бы единственно необходимому для решения именно этой задачи, в других — он, наоборот, идет от фотографии, привлекая графику, живопись, ищет иные, нам еще незнакомые образы в фотоживописных пейзажах, портретах, натюрмортах...

ИНТЕРЬЕР ВЫСТАВКИ «СОВЕТСКИЙ ДИЗАЙН» (БРЮССЕЛЬ, 1973)

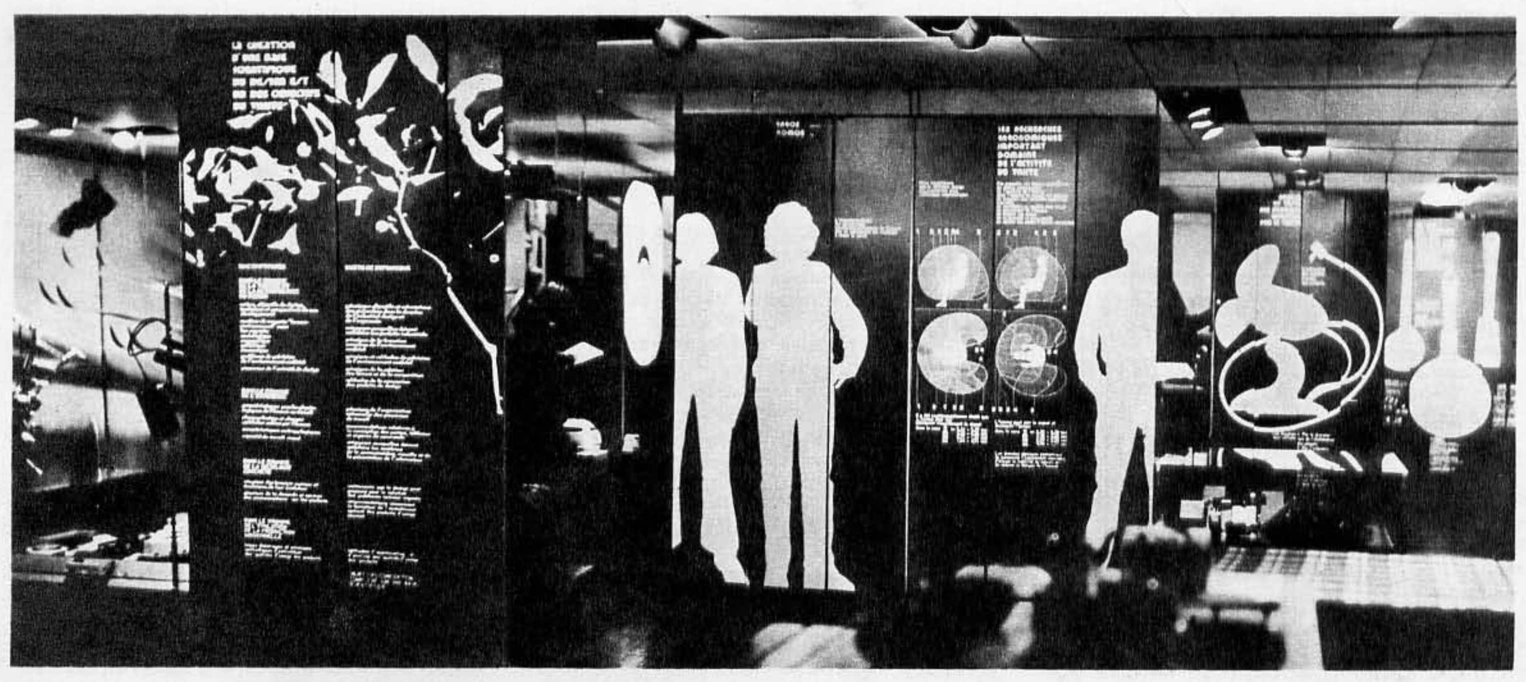
ИНФОРМАЦИОННЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ ДЛЯ 9-Й ГЕНЕРАЛЬНОЙ АССАМБЛЕИ И КОНГРЕССА ИКСИД В МОСКВЕ «ДИЗАЙН ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА» (1975)

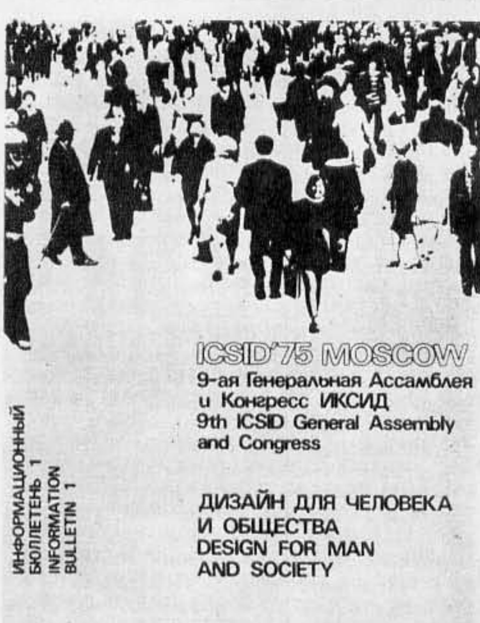
ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА «ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»

БЛАНКИ ДЛЯ КОНГРЕССА

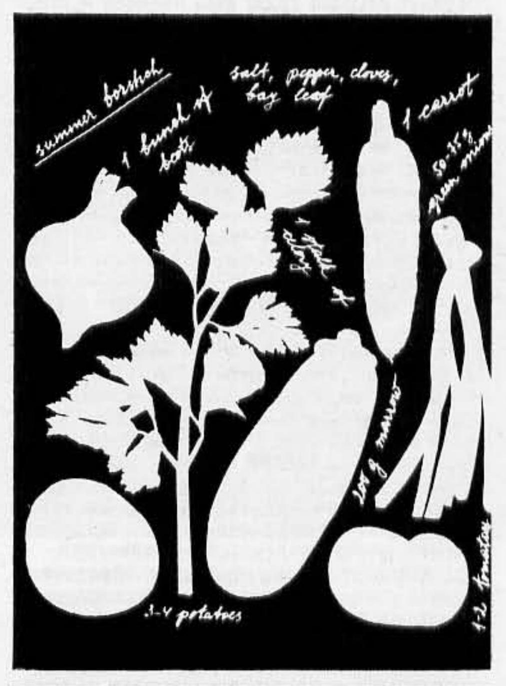
ИЛЛЮСТРАЦИЯ ИЗ КНИГИ «РУССКАЯ КУХНЯ»

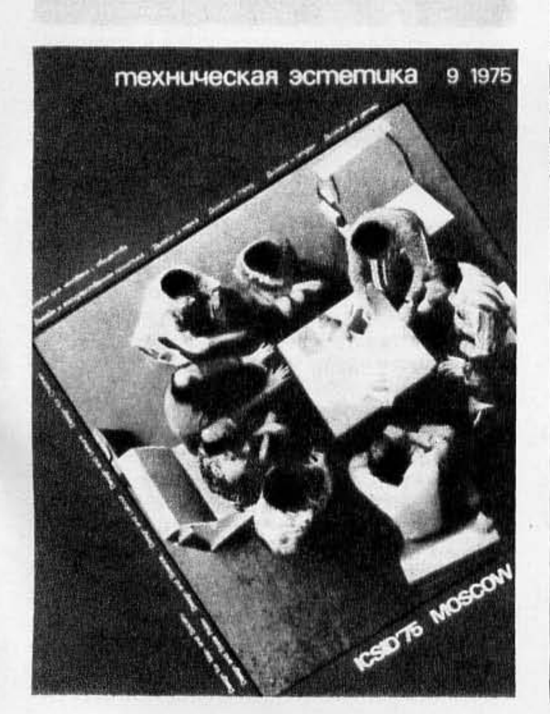
СИСТЕМА ГРАФИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ПРОДУКЦИИ ЛЬВОВСКОГО ЗАВОДА «РЕАКТИВ»




ICSID'75 MOSCOW
9-ая Генеральная Ассамблея
и Конгресс ИКСИД
9th ICSID General Assembly
and Congress
ДИЗАЙН ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА
И ОБЩЕСТВА
DESIGN FOR MAN
AND SOCIETY
ИНФОРМАЦИОННЫЙ
БЮЛЛЕТЕНЬ 1
INFORMATION
BULLETIN 1


ICSID'75 MOSCOW
9th ICSID Congress
ДИЗАЙН ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА DESIGN FOR MAN AND SOCIETY
ICSID'75 MOSCOW
9th ICSID Congress
ICSID'75 MOSCOW
9th ICSID General Assembly and Congress
ICSID'75 MOSCOW
9th ICSID General Assembly and Congress


summer borshch
salt, pepper, cloves, bay leaf
1 carrot
1 bunch of beets
3-4 potatoes
1-2 tomatoes


техническая эстетика 9 1975
ICSID'75 MOSCOW


РЕАКТИВ

Юрий Решетников «Волшебный фонарь», 70-е годы...

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА

В том нежном возрасте, когда еще не осознается суть событий, но некоторые из них уже запоминаются на всю жизнь, я увидел первую картину, спроецированную на белую филенчатую дверь: родители подарили мне волшебный фонарь. Тридцать лет спустя я решил посвятить себя искусству проекции...

Мы стояли под сорока «фонарями» в зале Днепропетровского музея — со своих полок на ажурном стеллаже размером пять на шесть метров они высвечивали яркими лучами огромный экран и в унисон гудели вентиляторами. К этому моменту мы (авторский коллектив: Ю. Решетников, Б. Алешкин, В. Брель, В. Данилов, В. Афанасьев, Р. Незлобина, А. Урусов, Л. Давыдова) готовились больше года: был написан и утвержден сценарий полиэкранного зрелища, спроектирована и построена полиэкранная установка — первая стационарная в нашей стране. На заводах и фабриках, в совхозах, школах и вузах Днепропетровской области было снято 12 тысяч цветных диапозитивов; 2640 из них отобраны, заряжены в рамки и разложены по сорока кассетам в строгом, продуманном порядке; на магнитофоне — стереофоническая фонограмма: тысяча сто девять секунд музыки и шумов. Наконец — программа полиэкранного зрелища: 11,5 метров перфоленты, 2640 отверстий-команд.

В экспериментальной работе невозможно безошибочно спланировать все события и учесть все неожиданные препятствия; мы стоим в задумчивости перед пустым экраном, а до премьеры остается меньше одной ночи. Решается судьба работы, в которую вложены труд, талант и надежды десятков людей. В чем ее смысл? В экспозиции Днепропетровского исторического музея, созданной заново коллективом ленинградских художников, полиэкранное зрелище должно стать заключительным аккордом. Экскурсия по восьми залам музея длится около часа и рассказывает о том, что было вчера, тридцать, сто и тысячу лет назад. Наша задача — рассказать с экрана за двадцать минут о том, что есть сегодня.

Почему для решения этой задачи избрано новое и сравнительно сложное средство — диапроекционный полиэкран? Почему не живопись, не фотография, не кинофильм? В самой нашей полиэкранной системе, в сущности, ничего нового нет: пять проекционных полей по горизонтали, четыре — по вертикали. За каждым из них — по два диапроектора, работающих поочередно, синхронно с фонограммой, по команде, поступающей от управляющего устройства.

В ЧССР это называется «диафон», в США — «мультискрин», в Англии — «аудиовизион», во Франции — «поливизьон», в нашей стране — «полиэкран». Но все эти системы, вне зависимости от количества и расположения экранов-полей в пространстве, представляют собой одно и то же — озвученную автоматическую диапроекцию. Ее широко применяют сегодня в обучении, образовании, рекламе, искусстве. Распространение ее обеспечено развитием оптики, механики, электроники. Но едва ли не главной причиной «полиэкранного бума» стали художественные и технические достижения фотографии.

Благодаря им в 60-х годах нашего столетия родилось новое зрелищное искусство, полностью основанное на эстетических достоинствах спроецированного фотоизображения. О впечатляющих масштабах этих зрелищ можно судить по цитате из статьи Л. Барана «Звуковая фотография»: «Более 60 тысяч диапозитивов было продемонстрировано на диаполиэкране Э. Радока и Й. Свободы в чехословацком павильоне на Всемирной выставке в Монреале в 1967 году. В другом представлении — «ЭКСПО-67» в течение 15 минут было показано 17 тысяч диапозитивов. В театре «Комеди Франсез» пьесу Каладеля «Заложник» сопровождали тысячи цветных диапозитивов. На выставке «Победа трудящихся» (1973 г., Париж) более 20 тысяч диапозитивов составляли основу динамической композиции, показывающей развитие нескольких эпох в истории человеческого общества. На Кёльнской ярмарке «Фотокина-72» в программе «Контрапункт» зрители в течение 3,5 минут увидели на 24-х экранах (48 диапроекторов) 2 тысячи цветных диапозитивов. Программа демонстрировалась на четырех языках, ее посмотрело 200 тысяч посетителей» (журнал «Фотография», ЧССР, 1974, № 1).

Работая над зрелищем «Край родной», мы пользовались методикой, принятой в кино: каждый объект «раскадровывался», снимались общие, средние, крупные планы, детали и даже фактура. При том разнообразии объектов, которые предстояло отразить, выручали нас в этой работе наборы объективов — от четырех до семи для каждой фотокамеры. Где бы ни приходилось снимать: под ярким солнцем на улицах города, в полях, на Днепре, в затемненных цехах заводов и фабрик, в часы утреннего или вечернего «режимов» — мы принципиально не пользовались искусственным подсветом. Теперь, когда «Край родной» вот уже более года демонстрируется в музее, я осмеливаюсь утверждать, что цветной диапозитив, снятый на пленке «Орвохром», способен зафиксировать практически все.

...Первое в мире фотоизображение было спроецировано на экран еще в 1850 году. Это был стеклянный диапозитив размером 18×18 см. С тех пор человек придумал целлулоидную пленку, малоформатную фотографию, цветной диапозитив. Последний, кстати говоря, обязан своим сенсационно массовым распространением прежде всего искусству проекции.

Феномен спроецированного фотоизображения до сих пор, как мне кажется, до конца не осознан. По своему воздействию на зрителя оно во многом отличается от фотоснимка в альбоме или на стене и тем более — от динамического кинокадра. Возможно, дело здесь в том, что спроецированное диапроектором фотоизображение, абсолютно статичное по своей физической сути, тем не менее обладает волнующей зыбкостью, поскольку рождается на экране лучом света. Этот луч, в свою очередь, имеет удивительное свойство многократно усиливать художественные достоинства оригинала — цвет, фактуру, световую лепку объемов. Правда, с не меньшей силой — выявлять его недостатки.

Впрочем, все это только догадки, субъективное мнение автора. Но вот свойство статической проекции, изученное психологами. В серии экспериментов сравнивалась «работа» человеческого глаза со статическим и с динамическим (кино, телевидение) изображениями. Было доказано, что во втором случае эта «работа» во много раз больше, а стало быть, и выше утомляемость органов зрения. Казалось бы, о чем здесь толковать? Какая разница: «выше», «ниже»? По официальной статистике, отдельные группы населения отдают «телесмотрению» до шести часов в сутки и ничего, живы-здоровы! Но не будем спешить: ведь речь здесь идет не о том, сколько может человек просидеть перед экраном, не упав со стула, а о том, какое количество визуальной информации (при прочих равных условиях и за одинаковое время) он может зафиксировать и осознать. Вот именно в этом смысле нас интересует работоспособность зрения, которая, как свидетельствуют результаты экспериментов, оказывается выше при статической проекции, чем при динамической.

Кому-то, наверное, эти рассуждения могут показаться схоластикой. Но представьте себе, что перед вами лежат тысячи диапозитивов. На расстоянии вытянутой руки они похожи друг на друга, как муравьи в муравейнике. Вот эту гору целлулоида надо превратить в произведение искусства. Поневоле станешь рассуждать... И тут надо начать прежде всего с ключевой загадки любого полиэкранного зрелища — темпоритма. То есть, иначе говоря, надо понять, с какой частотой, с какой скоростью и в какой последовательности необходимо менять на экране изображения. С ритмом дело обстоит проще — он, как правило, диктуется характером музыкального сопровождения. Что же касается темпа, то здесь все значительно сложнее.

Замедленный темп — основной недостаток большинства полиэкранных зрелищ, которые мне довелось посмотреть. Основные причины искусственного замедления темпа — отсутствие четкой идеи, жанровых признаков, авторской позиции и стройной драматургии произведения. Когда вы смотрите «замедленный полиэкран», у вас невольно возникает вопрос: а не лучше ли было все эти изображения показать за то же время на одном экране? Зрелище, в котором изображения сменяются в слишком быстром темпе, вообще не воспринимается. Оно похоже на промелькнувший мимо вас поезд: в памяти остаются только цвет вагонов и стук колес. Вот почему оптимальное время проекции — едва ли не самое важное свойство спроецированной фотографии.

Размеры каждого из проекционных полей днепропетровского полиэкрана — 0,9×1,3 метра, общие размеры панно — 3,6×6,5 метров. Средняя скорость смены диапозитивов — 3,2 изображения в секунду, то есть в течение каждой секунды на трех из двадцати полей одна фотография сменяет другую. Таким образом, перед зрителем — постоянно меняющееся в ритме музыки фотопанно. Как показывает практика, при правильно выбранных композиционных и цвето-светотональных сочетаниях изображений зритель без труда усваивает визуальную информацию, предъявленную на каждом из полей в отдельности и на всем полиэкране в целом.

Когда зрелище «Край родной» было уже смонтировано, мы подсчитали, что число фотоизображений, показанное за двадцать минут, потребовало бы при их демонстрации на киноэкране не менее часа. В этом

и заключается один из ответов на заданный выше вопрос: почему для рассказа о сегодняшнем дне Днепропетровского края был выбран именно диапроекционный полиэкран?
Но есть и другие ответы: полиэкран прост и надежен в эксплуатации; носитель изображения в нем — диапозитив — годами сохраняет свои художественные качества и может быть легко заменен более актуальным диапозитивом в считанные минуты; аппаратура полиэкранной установки занимает площадь втрое меньшую, чем кинопроекционная; демонстрация может проводиться при достаточно ярком освещении в зале музея. И еще один ответ, пожалуй, самый убедительный: полиэкран — это настоящее зрелище, его своеобразную красоту ни с чем не сравнить. Оно соединяет в себе подлинность фотографии, сочность живописи, динамику кинематографа и ту эмоциональную палитру, на которую способна воспроизводимая акустическими системами музыка. Одно полиэкранное зрелище может быть совершенно не похоже на другое (за семь лет работы мне так и не довелось сделать двух одинаковых): разные масштабы проекции, вариации числа проекционных полей (от трех до ста сорока), по-разному расположенных в плоскости и даже в пространстве, — все это придает полиэкрану неповторимый, индивидуальный характер контакта с аудиторией.
Работа с озвученной спроецированной фотографией технологически сложна, но азартна. Она напоминает лавину: сценаристы, фотографы, художники, инженеры, музыканты, монтажеры, администраторы, консультанты, лаборанты и режиссер работают параллельно, в одиночку, группами, спешат, не успевают, нервничают и, наконец, чуть ли не в последний день собираются все вместе, чтобы посмотреть, что же получилось. Такова технологическая специфика полиэкрана: в отличие от кино это зрелище невозможно увидеть частями; пока не готово буквально все, смотреть практически нечего. Вот мы и стоим под сорока «фонарями» и набираемся мужества, прежде чем нажать на магнитофонную кнопку.
О своем первом диапроекторе я вспомнил совсем недавно — когда мы готовили выставку «Искусство волшебного фонаря». К стыду своему, я только тогда узнал, что озвученной полиэкранной проекции исполняется двести лет: впервые ее демонстрировал перед изумленной парижской публикой Этьен-Гаспари Робер в 1779 году. А за год до него замечательный русский механик Иван Кулибин на юбилее Российской Академии наук показал «...на фоне вечернего неба яркое солнце и движующуюся по небу фигуру Аполлона».
Волшебный фонарь и фотоаппарат имеют, как известно, общего прародителя — камеру-обскуру. Проекции и фотографии еще многое предстоит совершить вместе.

Профессия — фоторежиссер?

Работа фотожурналиста Мая Начинкина, посвященная истории Пскова (ее фрагменты показаны на этих страницах), нам кажется, дает повод для разговора не только о достоинствах и недостатках конкретной фотографической серии, но и о самом принципе «режиссуры» в фотографии, ее жизнеспособности и ее возможностях.
В обсуждении фотосерии, кроме ее автора, принимают участие искусствовед Нея Зоркая, историк Владимир Пашуто и кинорежиссер Борис Загряжский — люди, чьим профессиональным интересам близок творческий поиск Мая Начинкина.



Май Начинкин,
фотожурналист:
— Существует категорическое мнение, что фотография обязательно документальна и стопроцентно достоверна. Но это далеко не всегда так. Фотография, например, достигла определенного совершенства в искусстве скрывать недостатки или, наоборот, их подчеркивать, приукрашивать действительность или рисовать ее в черных красках. Она может быть субъективной, может искажать правду — все, как в любом другом искусстве, зависит от точки зрения, от позиции автора.
Мы знаем примеры из опыта художественной фотографии, когда автор достаточно свободно обращается с документальным материалом, подчеркивает в нем типическое или создает снимки-символы. При этом правда жизни ничуть не нарушается — она предстает, так сказать, в концентрированном виде. Мне близок такой метод, думаю, у него интересные перспективы.
Поле деятельности фотографии вообще, мне кажется, много шире, чем принято считать. Режиссура, например, может позволить фотографу восстановить события, которые произошли в далеком прошлом — ведь делается же подобное в кинематографе! Фотофантасты — их становится все больше — предпринимают попытки заглянуть в будущее. Их снимки интересно смотреть, они наводят на размышления.
Я решил попытаться создать средствами фотографии своего рода историческую повесть. Конкретным поводом явилась командировка в Псков. Древняя архитектура и музей-заповедник очаровали меня, история города захватила воображение.
Я представлял себе Псков то в X, то в XVI веке, делал наброски уличных сцен, купеческого торга, шествия монахов, пожара в Изборске. Знакомился с литературой, ходил по музеям, обращался к кинофильмам. Так накапливался материал.
Местные партийные органы и горисполком одобрили мою идею и сценарий. В работу включились научные сотрудники Государственного художественно-архитектурного музея-заповедника, областное управление культуры, управление трудрезервами, ученые исторического факультета педагогического института, актеры драматического театра, местный объединенный авиаотряд, студенты кооперативного и торгового техникумов, политехнического института, рабочие заводов радиодеталей и механического, работницы швейной фабрики, городской Дворец культуры, колхозники сельхозартели «Красный партизан». В общей сложности в создании фотоповести участвовало около двух тысяч человек.
Участие горожан выразилось не только в исполнении «ролей» — специально для съемок были изготовлены макеты пушек, одежда, возведены постройки по рисункам того времени. Драмтеатр выделил костюмы. Учащиеся нескольких ПТУ изготовили по эскизам ученых 950 пик, бердышей, шлемов, щитов, кольчуг и знамен. Швейная фабрика обеспечила одеждой тех времен около двухсот «крестьян» и попонами тридцать лошадей. Колхоз построил из древесных отходов уголок древнего Изборска — три улицы. В учреждениях, на заводах и в институтах историки читали лекции для тех, кто должен был участвовать в съемке. Псковитяне отнеслись к делу с огромным интересом. Достаточно сказать, что в инсценировке сюжета осады Пскова польским князем Баторием участвовало около тысячи юношей и девушек. А зрителей присут-

ствовало, вероятно, около десяти тысяч. Все это жители Пскова делали по доброму согласию и в нерабочее время. Они были искренне увлечены творчеством, и я благодарю моих новых друзей за большую помощь.
Теперь снимки — на моем рабочем столе. Некоторые из них уже опубликованы в газетах и журналах.
О результатах судить, конечно, не мне...

Владимир Пашуто,
историк,
член-корреспондент АН СССР:
— Попытка воссоздать наиболее яркие страницы отечественной истории средствами художественной фотографии, как кажется, имеет будущее и заслуживает внимания. Дело в том, что наше живописное историко-художественное наследие и древней поры, и нового времени — Васнецов, Суриков, Репин, Рерих и др. — очень богато, но отражает далеко не все, что историку хотелось бы показать советскому и зарубежному читателю. В этом лишний раз убедил опыт работы над «Иллюстрированной историей СССР» (издательство «Мысль»). И здесь жанр, в котором работает Май Начинкин, мог бы оказаться очень кстати — прямо выполняя заказ историков и восполняя пробелы в художественной летописи страны. Заманчиво иметь возможность зримо воссоздать любую нужную страницу истории...
Фотограф Начинкин старается сочетать реалии памятников архитектуры и окружающей их природной среды с костюмированными персонажами. Сам по себе этот прием в международной практике не нов, он широко применяется в рекламе, особенно туризма.
Перед нами — примеры использования историко-художественного синтеза для воплощения прошлого. Примеры эти крайне недостаточны для окончательного суждения. Допустимы лишь предварительные замечания. Можно видеть, что более удаются снимки, в которых выражены мысль и действие в исторически обоснованном сочетании: монах, воины под крепостью Изборск (хотя сам по себе исторический персонаж — Александр Невский — никак не раскрыт). Наименее художественны и исторически выразительны те, где на первом плане оперная яркость костюмов (она сильно вредит в общем неплохо задуманному сюжету с кузнецом). Мне вспоминается, что В. Шукшин предполагал снимать свой фильм о Степане Разине (я имел удовольствие некоторое время консультировать эту работу и рекомендовать ее к постановке) в черно-белом варианте, чтобы «пестрота тканей не заслонила дух народный». Это — в фильме, где череда «движущихся фотографий». Тем более велика опасность, подстерегающая художника-фотографа. И это еще не все. Другое непременное условие — сочетание абсолютной точности костюмов (этнографии), ситуаций (истории) и положений (режиссуры). На представленных снимках любительский характер режиссуры очевиден. Я с ужасом думаю, что получится, если любительство, и без того наносящее большой ущерб науке, обратится к этой теме и наводнит нашу печать аляповатой фотопродукцией... Этого надо во что бы то ни стало избежать. Исходный уровень во многом определяет дальнейшее развитие любого нового дела. Видимо, нужно, во-первых, накопить больший опыт подобных съемок, затем обсудить тематические подборки-альбомы в кругу заинтересованных специалистов и, в случае успеха, создать компетентный художественный совет, чтобы лишь с его ведома издательства могли выпускать историко-художественные композиции. Тогда и лишь тогда можно ожидать полезных результатов и думать о применении историко-художественной фотографии в учебных и просветительских целях. Словом, мы у истоков, но надо сохранить их в чистоте...





Нея Зоркая,
искусствовед:
— Вот что напомнили мне сразу цветные слайды Мая Начинкина. В очаровательной кинокомедии Эльдара Рязанова «Зигзаг удачи», где герой — фотограф Володя Орешников, было забавное мультипликационное вступление с ироническим закадровым авторским текстом: «Если бы человечество было подальновиднее, оно бы выдумало фотографию еще в первобытный период... Предки даже не подозревали, как скверно жить без фотографии! Рыцари, ускакивая в крестовые походы, были начисто лишены возможности спрятать под латы изображения прекрасных дам. А теперь для командировочных это не проблема... А была бы при Грозном фотография! Царь вызвал бы к себе на дачу фотографа, тот бы его снял, заплатив за это жизнью, зато подлинный снимок самодержца украшал бы школьные учебники. До появления фотографии жить было дорого. Насколько дороже было платить за портрет какому-нибудь там Рафаэлю, Рембрандту или Кипренскому, чем сегодня заказать свое родное лицо размером 18 на 24».
И так далее.
Действительно, не шутка ли, не нонсенс — фотографическое изображение военного лагеря XVI века под стенами Псковского кремля (щиты, кольчуги, шлемы)? Или склонившийся над летописью в сводчатой келье монах-чернец? Или девицы-красавицы за прялками в тереме?
Что же дальше, если логически продолжить этот опыт Начинкина, по-своему смелый, отчаянный и увлекательный? Сегодня — фотографический портрет Бориса Годунова, пусть это и «типаж», обладающий портретным сходством, в бармах и шапке Мономаха? Завтра — «запечатленное» на фотопленке присоединение Украины к России? Послезавтра — венчание Пушкина с Натальей Николаевной?
Душа сопротивляется. Исконная документальность фотографии, наша незыблемая вера в нее как в миг подлинной жизни мешают принять подобную возможность.
Тут же, естественно, возникает контраргумент: а кино? Та же фотографическая природа не мешает ему воспроизводить **любые** исторические сцены! Дело, видимо, в исторических путях двух родственных искусств, по-разному сложившихся. Сразу встав на путь **игрового** фильма, кинематограф приучил нас к экранному зрелищу, представлению. Веря, что перед нами — «живой» Александр Невский, мы одновременно прекрасно знаем, что это Николай Черкасов в роли великого князя. Стойкий стереотип восприятия фотографии как жизненной истины не дает подобной необходимой «раздвоенности» зрителя.
Это — о принципиальной возможности фотографически «воспроизводить» историю. А теперь о выполнении. Рискуя оказаться косной и ограниченной, скажу, что мне больше всего понравились слайды «без людей»: прекрасное изображение иконостаса, пейзажи. Меньше — массовые сцены, напоминающие в лучшем случае рабочие моменты киносъемок (при эффектности, красоте фотографии). И совсем не понравились девушки с прялками в очень новеньких «сшитых» сарафанах, расположенные как в опере или в танцевальном ансамбле. Это — для рекламы, а не для самостоятельной художественной фотографии.
Такое мнение об «историческом жанре» в фотоискусстве 70-х годов я отношу за счет

своей фотографической необразованности и неподготовленности глаза. Рада буду, если меня опровергнут и оппоненты в дискуссии, и — главное — успехи мастеров.

Борис Загряжский,
кинорежиссер:
— Нет ли здесь неоткрытых резервов для фотографии? Прежде всего с этой стороны хочется прояснить работу М. Начинкина. Может быть, следует отдельно говорить о принципе и о конкретном исполнении. Сам принцип, я думаю, плодотворен. Тут получается некое особое качество художественного ви́дения. Передать хотя бы нюансы исторической эпохи на подлинных фактурах — уже немало. Прекрасно, что находится человек, который хочет видеть сквозь пелену времени. Но наскоком этого делать нельзя. Начинкин стремится к достоверности, но не всегда приходит к ней. Мне кажется, что он берет первый лежащий на виду пласт, до чего-то докапывается, но пока совсем неглубоко.

терность в подчеркнуто картинном изображении. Дело вовсе не в порыве. Персонажи на картинах Эль-Греко статичны, а какое в них ощущение силы, трагизма! В историко-художественной фотографии нужно постичь дух ситуации, а иначе мы останемся на уровне красивых композиций в стиле Бенуа.
Поясню свою мысль. Есть эстетика, пластика оперного спектакля, когда вся забота — повыразительнее расставить фигуры в костюмах на фоне декорации, и пусть они поют. Главным тут является пение, ибо вся суть произведения передается через музыку. У меня впечатление, что Начинкин пошел по «оперному» пути. Как будто ожидал, что фотографии сами «споют» нам дух времени.
Возникает и еще одна принципиальная трудность: искусственность соединения подлинной природы, храмов, крепостных стен и ряженой фактуры. Вечного и преходящего. Как преодолеть дисгармонию такого стыка? Что может выручить? Только

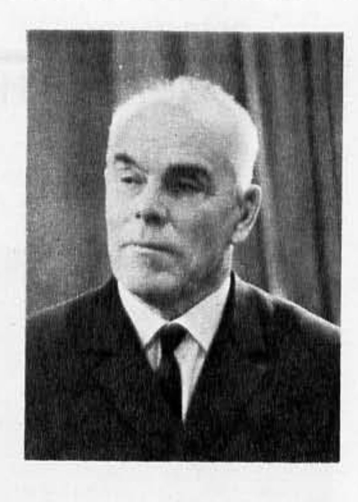


Отчасти это происходит потому, что Начинкин не очень ясно представляет себе свою задачу. Создать некий декор времени, расставить людей, задать им движение — одного этого недостаточно. Конечно, важны типажность человека, его одежда, вещи, которые его окружают. Но что он мог бы делать в такой момент, как бы он это делал, какими могли быть его жесты? И самое главное — что он думал, его мысль. Вот ее реконструировать трудно. Тут получается, как в сказке о спящей красавице: раз — и все замерло. Но дух времени в таком стоп-кадре должен жить. Тогда-то и возникает удивительное ощущение вечности. Вдруг ты прикоснулся к тому, что можно представить себе только в мыслях. А мысль — вещь тонкая. Как только она начинает материализоваться, вступают в действие жесткие законы материального мира. Те, кто работают в кино, хорошо это знают. Потому что нередко кусок, хорошо написанный в сценарии, пропадает на экране, а то, что написано не слишком хорошо, оказывается впечатляющим в экранном изображении. Искусство всегда идет к образу и им оперирует. Такова и природа фотографии.
И потому хорошо, если бы реставрация выбранного сюжета заканчивалась созданием художественного образа. Возьмем один из снимков. Вот пожар, смятенные фигуры, вскинутые руки. А сцена лишена внутреннего содержания. Оказывается, мало передать динамику ситуации, ее харак-

особое ви́дение художника, его духовность, чувство меры, вкус. Тогда историческая игровая фотография может состояться.

От редакции.
Резюмировать мнения, по-видимому, еще рано. Однако, бесспорно, поиск, предпринятый Маем Начинкиным, может оказаться достаточно плодотворным в области прикладной фотографии — разумеется, при условии исторической точности, высоких кондиций вкуса и мастерства.
Каковы ваши суждения об этой работе? Кажется ли вам перспективным подобный поиск? Каковы пути постановочной фотографии в наши дни?
Вот вопросы, которые мы предлагаем на обсуждение читателей.

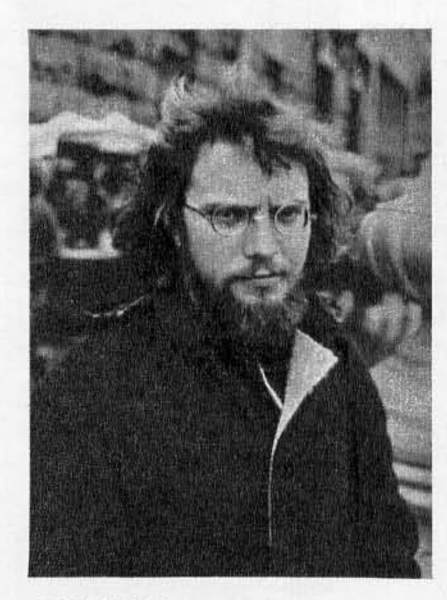
Фото
МАЯ НАЧИНКИНА



Поздравляем!

Аркадию Васильевичу Шишкину, одному из старейшин советской фотожурналистики, исполняется 80 лет.
Говорят, журналистом, как и поэтом, нужно родиться. А. В. Шишкин — публицист по призванию. Бессменный корреспондент «Крестьянской газеты», а потом журнала «Крестьянка», вот уже более полувека изо дня в день он ведет рассказ об экономических и социальных преобразованиях в нашей деревне. Борьба с кулачеством, организация первых коммун, массовое вступление в колхозы, работа двадцатипятитысячников на селе, создание машинно-тракторных станций, индустриализация сельского хозяйства, героическое освоение целины — важнейшие этапы истории советского села стали главами этой фотографической летописи.
Многие ее кадры навсегда вошли в классику советского фотоискусства, без них не обходится ни одна ретроспективная выставка.
В издательстве «Планета» готовится альбом избранных работ А. В. Шишкина — можно с уверенностью сказать, что это будет яркая книга о строительстве социализма в нашей деревне.
Плодотворная деятельность А. В. Шишкина получила высокую оценку — он удостоен почетного звания заслуженного работника культуры РСФСР.
Сын вятского крестьянина-столяра, А. В. Шишкин всю свою жизнь посвятил одной из самых важных и нелегких тем в фотожурналистике — сельской теме. И этот его самоотверженный труд на фотографической ниве принес славный урожай: снимки, выполненные фотомастером, — как воплощенная в зримых образах народная память...

Александр Невский **Одухотворенность**



БОРИС СМЕЛОВ

Осматривая залы Эрмитажа или Третьяковки, мы не раз слышим восторженный детский голос: «Смотри, какие фрукты — как настоящие, правда?» Так дети реагируют на натюрморт. И не только дети. Мы сами порой замираем перед холстом и тоже думаем: и правда, как живые — цветы, темная, светящаяся изнутри гроздь винограда. И это, наверное, высшая похвала художнику.

Понятие «натюрморт» в нашем представлении тесно связано с живописью, это один из основных ее жанров. Вспомним академические полотна, полные таинственности и великолепия. Вспомним бесхитростные, простенькие на первый взгляд, но такие одухотворенные, «живые» — еще не остыл след человеческой руки — работы Петрова-Водкина: медный самовар, стакан в серебряном подстаканнике, тонко нарезанные ломтики лимона на фиолетовой скатерти...

Можно вспомнить охотничьи натюрморты Кончаловского или пластовские атрибуты крестьянского быта... Чем они завораживают зрителя? Только ли правдоподобием?

В своих воспоминаниях Кончаловский описал разговор с молодым художником. «Знаете, что я прежде всего люблю в натюрмортах? — спросил у него Кончаловский. И тут же ответил: — Запах. Да, батенька, запах. Если не исходит он от полотна, не давит на ноздри — значит, нет натюрморта».

Художник имел в виду индивидуальность, неповторимый дар мастера привнести в полотно «часть своей души».

Фотографический натюрморт не имеет столь длинной истории, хотя он появился как жанр сразу же после изобретения фотокамеры, и у него тоже богатое прошлое. Во всяком случае, он сразу же вошел в моду. Изображались карточные столики, дымящиеся турецкие трубки, клавесины с нотными листами и гусарские гитары с бантами.

Но вот фотограф вышел на улицу и начал открывать эмоциональные свойства вещей вокруг себя. Мокрые следы на песке, облупившаяся черепица, цветок на окне — все говорило о человеке, о мире его чувств, недоговоренным отголоском возникшем в натюрморте.

Из классиков фотографии, пожалуй, наиболее плодотворно работали в этом жанре наш А. Родченко, чех Й. Судек. Современные мастера, к сожалению, обращаются к этому жанру не так уж часто. Тем интереснее каждый опыт на этом пути — если этот опыт освещен ясной мыслью и истинным художническим дарованием.

...Натюрморт — основное пристрастие Бориса Смелова, хотя он снимает и пейзажи, и жанровые сценки. В какой-то степени на этот выбор «своей территории» повлияла профессия Бориса — он фотограф Художественного фонда.

Увидев его работы впервые, я был несколько обескуражен. Поражало тонкое мастерство молодого художника, его умение работать со светом, способность передать «удивленный лик» предмета. Обескураживало то, что в большинстве его натюрмортов повторялись те же детали: графины старинной работы, плод граната, кусочки шпалер. Не много ли повторов?

Таково было первое впечатление.

Позже, когда я познакомился со Смеловым ближе, когда внимательно и без спешки посмотрел его работы, пришло понимание целенаправленности поисков Бориса, «сверхзадачи», которую он ставил в решении каждого натюрморта.

— Я коренной ленинградец, — рассказывал о себе Борис Смелов. — Родился и вырос здесь же, на Васильевском острове, среди этих двориков и тупиков, в старом, екатерининских времен доме.

Это мир моего детства, его я и снимаю. То, что знаю и люблю. В натюрморте стараюсь уйти от простого любования в мир более сложный, где идея ведет натуру за собой. Работа тяжкая. Как-то странно слышать иной раз: дескать, легче всего снимать натюрморт. Для меня он — самый многотрудный жанр.

В справедливости этих слов мне не раз пришлось убедиться, наблюдая за работой Смелова. Над каждым натюрмортом Борис работает месяц, а то и больше. Трудится кропотливо, ежедневно. В итоге — одна фотография ложится в коллекционную папку, а десятки — в «штрафную».

Признаюсь, нелегко было разобраться, чем же отличается его «настоящий» натюрморт от «штрафного». Качество снимков одинаково высокое — выписанность, чистота, светотени переданы безукоризненно. Загадка!

— Неужели вы не чувствуете, что в натюрморте с очками нет ощущения забытости, растерянности? — удивляется Борис. — Человек от какого-то потрясения оставил в нелепой позе очки, ищет их и не может найти. Нужно поискать еще какой-то штрих, чтобы фотография «заговорила»...

В снимках Смелова не замечаешь постановочности, умозрительности. Захватывает идея художника. «Нащупав» ее, уже не обращаешь внимание на повторяющиеся предметы. В каждом кадре они переданы по-разному.

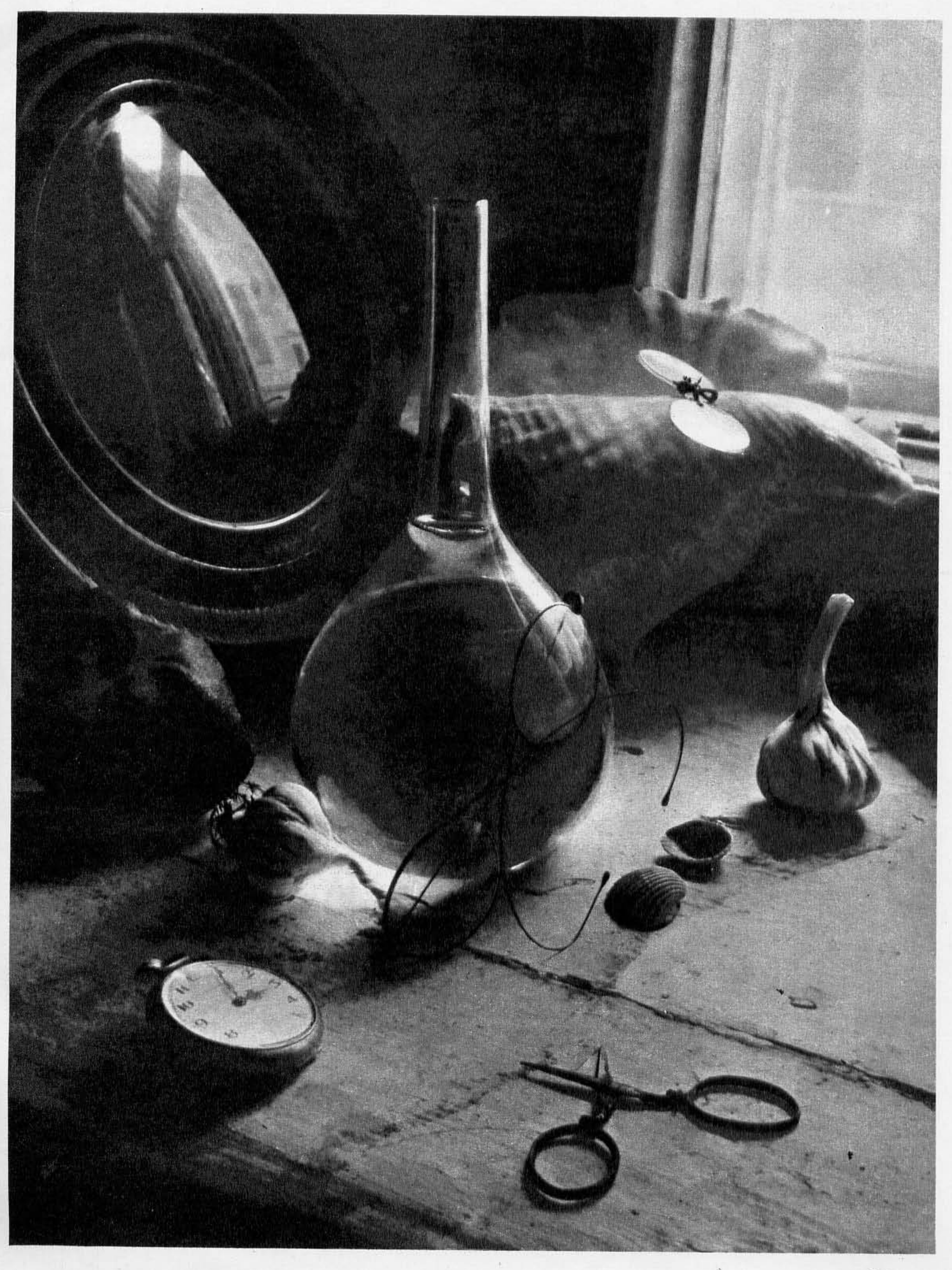
Настоящий натюрморт — всегда попытка философского осмысления мира, природы человеческих чувств. Смелов — в поиске, он ищет новые формы, пытается расширить уже освоенный мир своих сюжетов, работает с цветом.

— Точнее сказать — я только подступаюсь к цвету. У него своя, особая психология, — говорит Борис. — Вот посмотрите натюрморт с раковиной или гранатом. Хорошо? Я бы не сказал. Я передал их естественные цвета, но на идею пока не заставил работать. Хочу сделать воспоминание о море. Нужен какой-то матово-пурпурный цвет, немного увядший, а потому грустный. Человек, увидев этот натюрморт, должен немного взгрустнуть, вспомнить что-то хорошее и доброе... Создать настроение — вот задача.

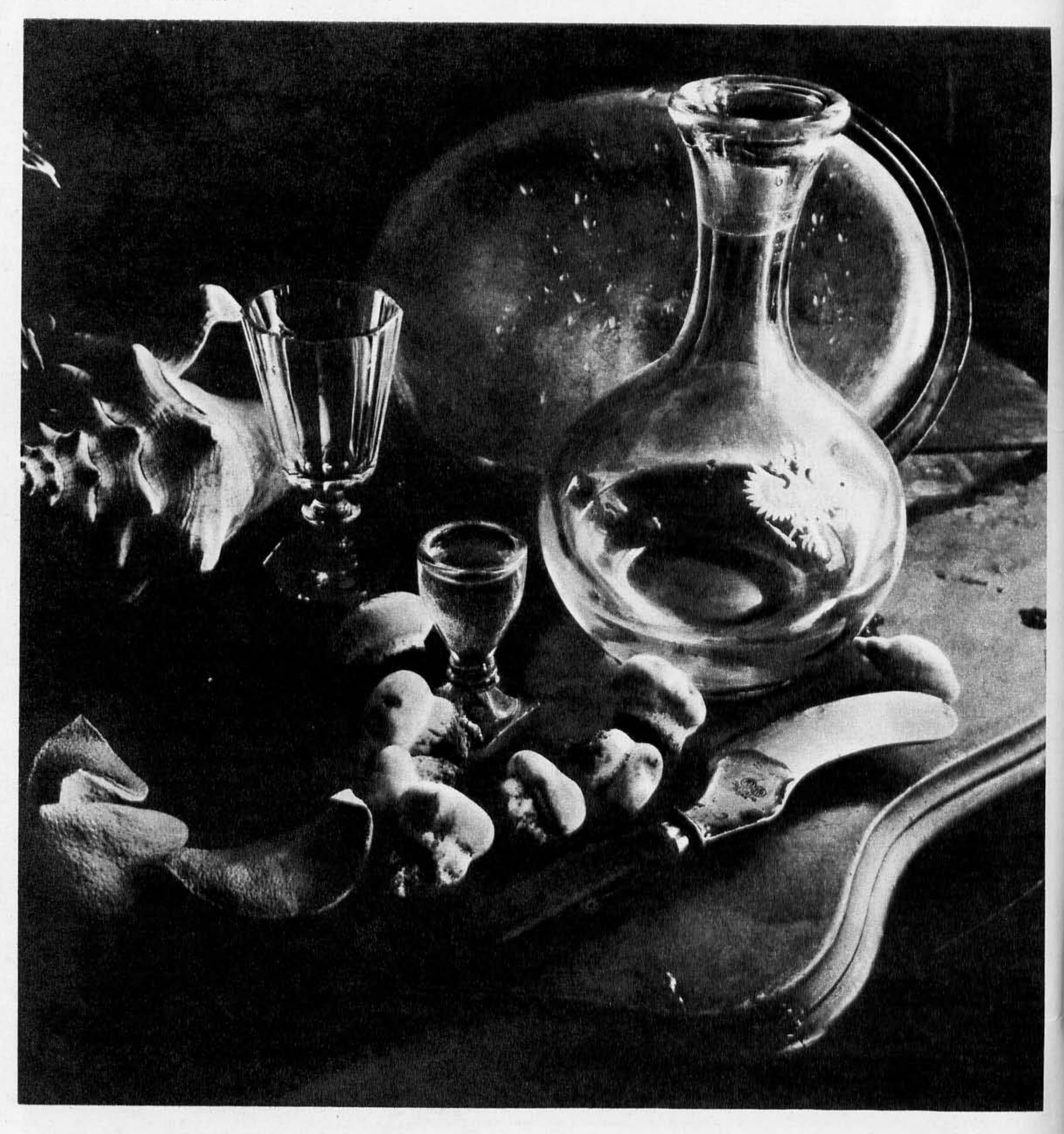
Разговор о жизни. Посредством натюрморта...

ФОТО
БОРИСА СМЕЛОВА

НАТЮРМОРТ С КОЛБОЙ И ЧАСАМИ

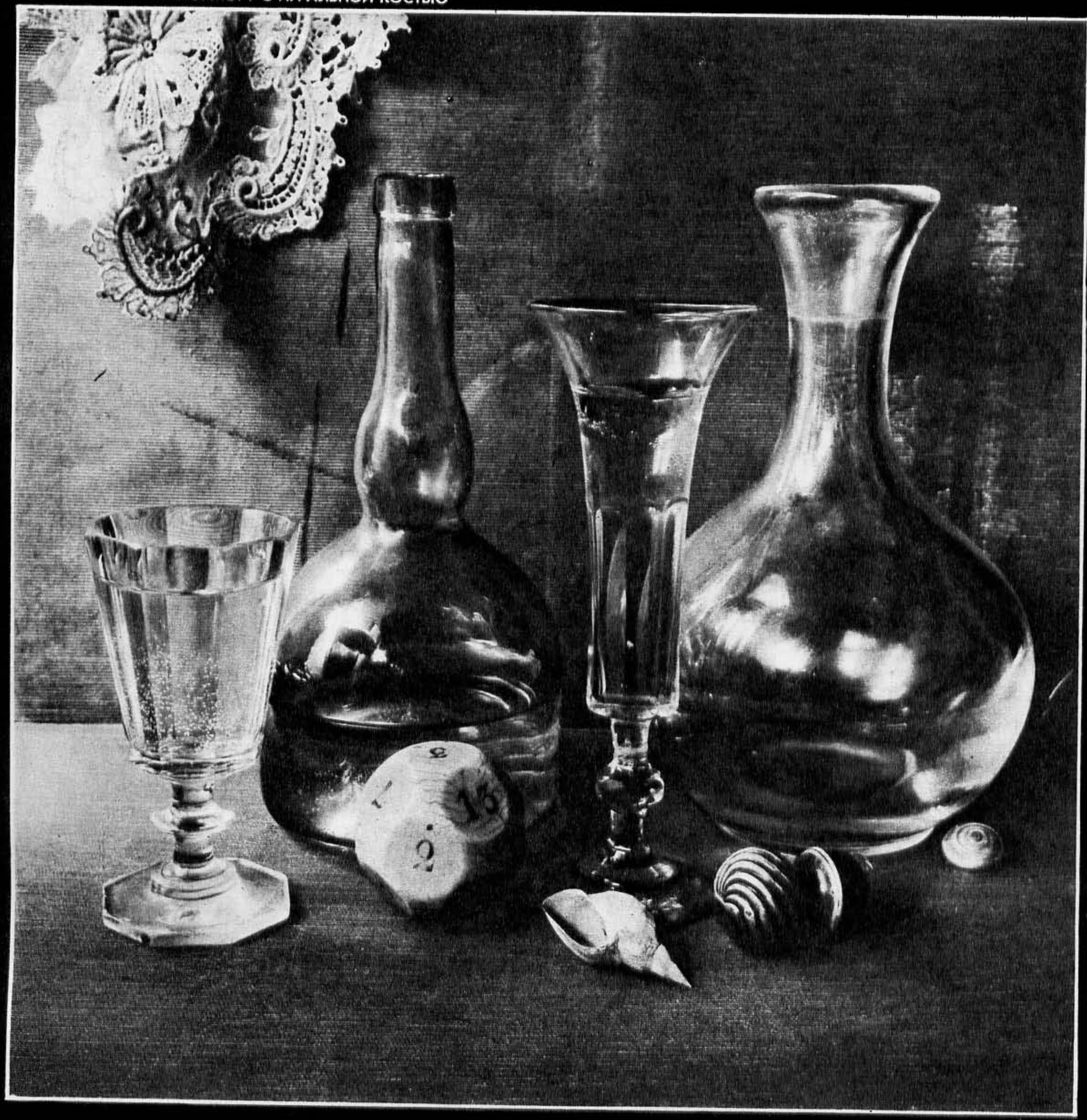


НАТЮРМОРТ С ШАМПИНЬОНАМИ

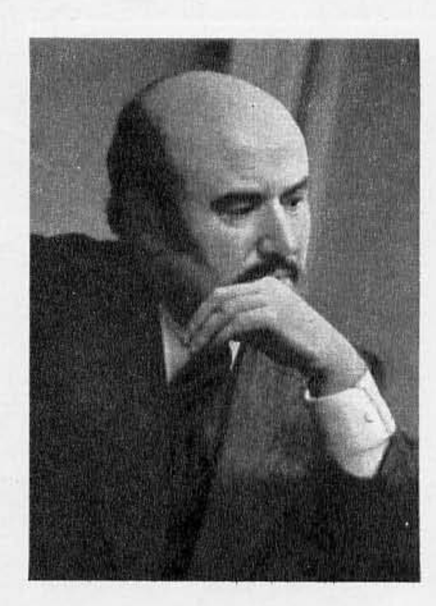


КОНКУРС Ф 79

БОРИС СМЕЛОВ НАТЮРМОРТ С ИГРАЛЬНОЙ КОСТЬЮ



Олег Цесарский: **В прекрасном мире прекрасных вещей**



— Всякий раз, беседуя с фотографом, приходится начинать с вопроса, ставшего традиционным лишь в силу того, что не существует, к сожалению, вуза, который готовил бы художников-фотографов...
— И тем не менее, они есть!
— Именно поэтому вопрос — а как вы пришли в фотографию? — не будет, вероятно, для вас неожиданным.
— Когда-то я мечтал стать кинооператором, но во ВГИК — увы! — не попал, хотя фотографическая подготовка у меня к тому времени была, как мне казалось, вполне приличной. Окончил финансовый институт и вроде бы уже выбрал жизненную стезю. Но, видимо, сидел во мне «фотографический микроб» — не выдержал, вернулся к фотографии.
— Вы ведь начинали как фотокорреспондент и даже добились на этом поприще заметных успехов...
— Сказать по правде, оперативность никогда не была моим козырем, и если я в чем-то и преуспел, так это в фотоочерке и, пожалуй, в портрете.
— Ваши портреты выдающихся музыкантов — Шостаковича, Рождественского, Когана, Ойстраха — широко известны. Очевидно, тема искусства не случайно стала для вас главной?
— Абсолютно сознательно. И сейчас, когда я занимаюсь прикладной фотографией, искусство остается главным объектом моей работы.
— Но прежде вы снимали людей искусства, теперь — произведения искусства. Это настолько разные вещи...
— Я думаю, что здесь все решает подход к теме, точно сформулированная задача. Скажем, фотографируя всемирно известных музыкантов, я стремился снять с них «хрестоматийный глянец», показать их живыми, чувствующими, ощущающими. Теперь, снимая произведения искусства, я добиваюсь того, чтобы зритель увидел мастера, создавшего этот шедевр. Понимаете, почувствовал мастера, жившего, может быть, триста лет назад!
— Люди умирают — вещи остаются...
— Нет! И люди остаются — в том, что они сделали. И главная моя задача — показать то, что сделал художник, сотворивший чудо искусства, избежав при этом опасности изменить им сделанное. Я должен быть максимально, абсолютно объективным!
— Но, согласитесь, в этом таится обидная несправедливость по отношению к вам как художнику: ваша индивидуальность должна целиком раствориться в том, что вы делаете. Попросту говоря, ее не должно быть видно. Не парадокс ли это?
— Здесь все зависит от того, как относится к своей профессии фотограф-прикладник. Я смотрю на это так: во-первых, величие того искусства, которое я должен донести до зрителя, само по себе не оставляет никаких надежд человеку, задумавшему «переиграть» его за счет собственной индивидуальности. Так что здесь остается только смирить гордыню... А, во-вторых, если я верно решу задачу, то есть максимально точно передам материальную и художественную ценность вещи, я никогда не останусь для зрителя анонимом. Просто он сначала увидит красоту вещи, а потом — только потом, и это нисколько не обидно! — поинтересуется и мною грешным...
— Но ведь ваши снимки — это не бесстрастный документ, зеркальное отражение. Вы предлагаете зрителю свою точку зрения...
— Строго говоря, — да. Но я делаю это, будучи совершенно уверен в том, что это — оптимальный вариант. Более того — единственно возможный! Если считать, что фотография — новое качество ви́дения, определяемое крупностью плана, композицией, светом, то я должен убедить зрителя в том, что по-другому эту вещь смотреть нельзя. Только — так. Я ведь, в сущности, никогда не делаю вариантов, а если и решаюсь сделать — последующий, как правило, оказывается хуже предыдущего. Я ищу такую композицию, которая не оставляла бы места для кадрирования и сразу снимаю окончательный вариант, а не делаю несколько кадров, из которых потом нужно было бы выбирать.
— Могли бы вы сформулировать вашу тему в фотографии?
— Это попытка передать сущность мира вещей. Прекрасного мира прекрасных вещей. Ведь с кем и с чем общается человек? С людьми, с природой, с вещами. Представьте себе, что дома вас окружают голые стены...
— Страшновато...
— Ведь с помощью красивых вещей вы разнообразите свою жизнь, свой мир! И произведения искусства, и памятники материальной культуры — все это вещи, хотя и созданные отнюдь не всегда для утилитарных целей. Дать человеку возможность полностью насладиться художественной и исторической ценностью вещи — задача столь же трудная, сколь и благородная. А именно этим и занимается прикладная фотография.
— Теперь вопрос, последний по счету, но отнюдь не по значению. В некоторых ваших работах заметно стремление оживить предмет, который вы снимаете, создать вокруг него определенную атмосферу. Не входит ли это в противоречие с принципом максимальной объективности, который вы отстаиваете?
— Вот перед вами старинный шлем. Как его снять? Как передать не только его «старинность», не только своеобразие его формы, но и его назначение? Да, я вынужден в таких случаях внести в кадр некоторое литературное начало, сознательно драматизировать ситуацию, а потому снимаю его не на нейтральном фоне, а употребляю драпировку, использую цветовое пятно. И шлем оживает, он перестает быть только уникальным предметом, он становится шлемом воина! Но здесь нужна очень большая осторожность — слишком велик соблазн увлечься антуражем. Здесь уже вступают в силу художественный вкус, чувство такта и прочее, и прочее, и прочее — то, без чего невозможно добиться успеха в прикладной фотографии. Так же, впрочем, как и в искусстве вообще.

Вел интервью
Э. БЕЛТОВ

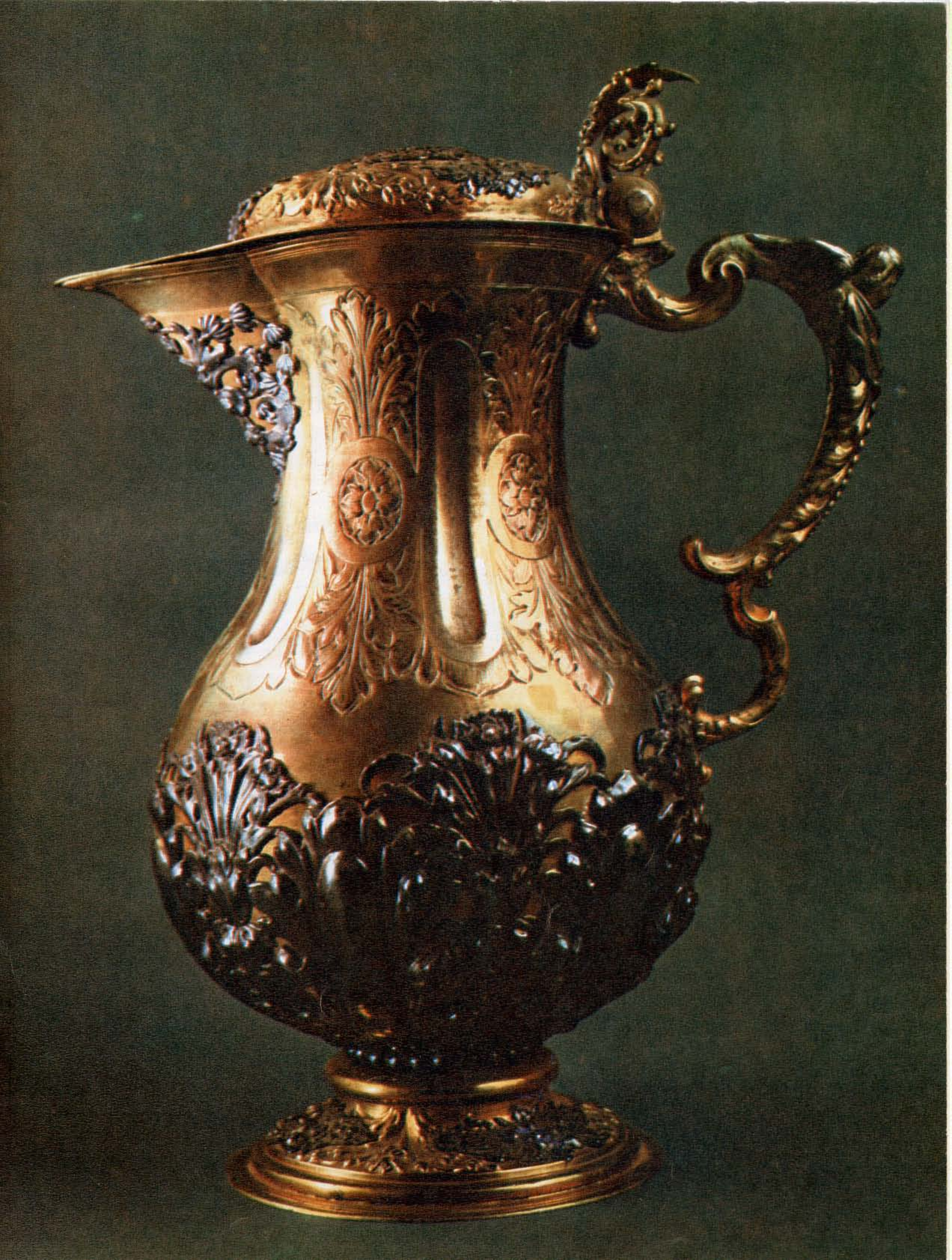
ФОТО
ОЛЕГА ЦЕСАРСКОГО
ЭКСПОНАТЫ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

КУВШИН
Германия, Аугсбург. Конец XVII в. Мастер Лоренц Биллер II. Серебро, золочение, чеканка

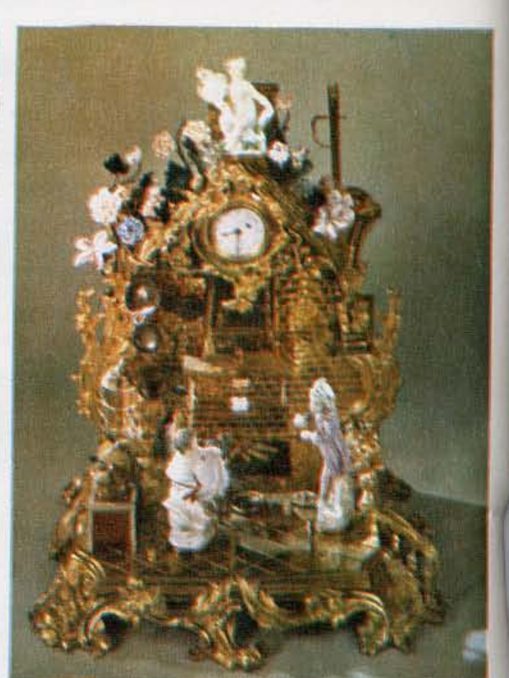
КАССОН С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СЦЕН ИЗ ЖИЗНИ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ
Италия, Рим. Вторая половина XVI в. Орех, резьба, позолота

ЧАСЫ НАСТОЛЬНЫЕ «КУХНЯ»
Франция, Париж. Середина XVIII в. Мастера Жан и Филипп Каффиери. Бронза, золочение, чеканка, фарфор

ТАРЕЛКА «SCUDELLA»
Италия, Урбино. Середина XVI в. Мастерская Фонтано. Майолика, роспись







Михаил Долинский **Постскриптум**

ФОТОИЛЛЮСТРАЦИИ ИЗ КНИГИ М. ДОЛИНСКОГО «СВЯЗЬ ВРЕМЕН». АВТОРЫ Д. БЕЛОУС И В. ВАЛЕРИУС

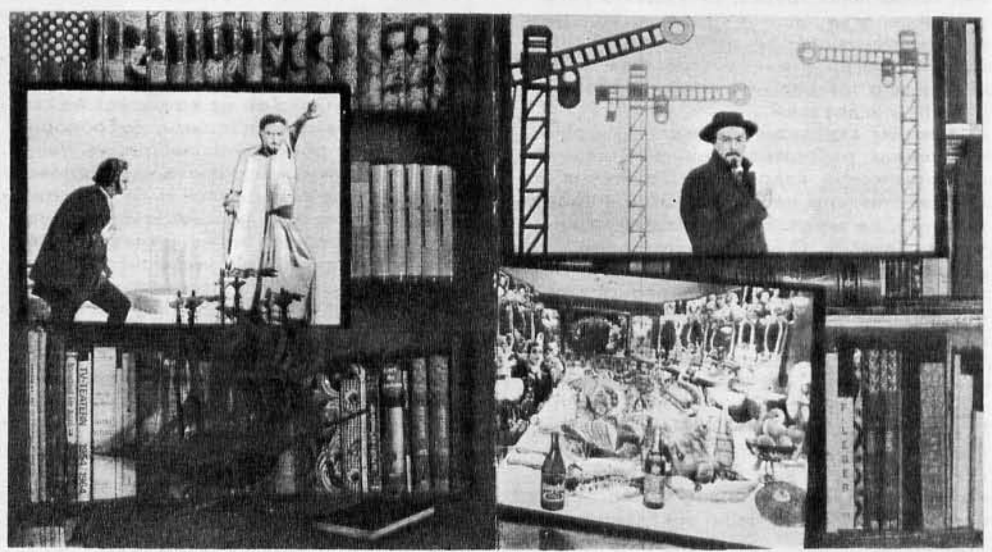
Тупик возник неожиданно, после будничного вопроса редактора о том, как автор предполагает иллюстрировать свою книгу. Занятый подготовкой рукописи к печати, автор, признаться, не слишком об этом задумывался. А когда задумался, угодил в тот самый тупик. Камнем преткновения послужило само содержание исследования — «Связь времен» *. В нем были два главных героя — выдающийся режиссер театра и кино, художник и теоретик искусства Сергей Юткевич и время, сквозь пласты которого он шел. Творчество его рассматривалось в потоке культуры нашего века как одно из замечательных ее явлений.

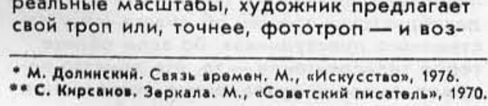
Трудность казалась непреодолимой. Здесь никак не годилась столь привычная для монографий череда портретов, кадров из фильмов, сцен из спектаклей и фотографий, расположенных на страницах вклейки как на музейных стендах. Да и вообще этот способ иллюстрирования, честно говоря, всегда казался мне вялым, некрасноречивым и сильно зависящим от случайностей. В такой системе количество публикуемых снимков, увы, не переходит в новое качество. А мы к тому же не могли рассчитывать на большой объем.

Но понимание того, чего ты не хочешь, проблему все-таки еще не решает. Художник же книги В. Валериус довольно долго загадочно молчал, пока, наконец, в один поистине удачный день не выдвинул идею, сразу поставившую все на свои места. Он предложил пойти на эксперимент, составив иллюстративный ряд из серии цветных фотоснимков, на которых будут изображены в соответствующих материалу и духу книги комбинациях рисунки, фотографии, картины, вещи из интерьера домашнего кабинета Юткевича.

И началась работа, рассказ о которой должен быть предварен некоторыми дополнительными сведениями и соображениями. Дело в том, что обращение к фотографии как к искусству, необходимому книжному дизайну, не было для художника случайным или вынужденным обстоятельством. Оно имеет принципиальный характер и связано с его трактовкой иллюстрирования, разумеется, отнюдь не исключающей традиционный рисунок. Это просто иной путь, иной подход к созданию образного строя книги. Возможности фотографии, полагает он, расширяют возможности оформителя, и не пользоваться ими — значит обкрадывать самого себя.

В изданиях, над которыми он работал, этот тезис подкреплен многообразным использованием фототехнических средств вплоть до трюковой съемки. Достаточно перелистать хотя бы сборник стихов Семена Кирсанова «Зеркала» **, чтобы понять сущность используемых Валериусом приемов. Соединяя в композициях, сделанных для шмуцтитулов, графические элементы с фотографическими, он создает такую пространственно-предметную систему, которая оказывается созвучна неожиданности кирсановских тропов, его любви к словесной игре и фантастичности. Укрупняя и трансформируя фотопутем то гипсовую маску, то древесный лист, то яблоко, резко нарушая реальные масштабы, художник предлагает свой троп или, точнее, фототроп — и воз-




* М. Долинский. Связь времен. М., «Искусство», 1976.
** С. Кирсанов. Зеркала. М., «Советский писатель», 1970.

никает контрапункт, то есть, как объясняют словари, «мелодия, звучащая одновременно с темой». Этот контрапункт художника существует и в книге «Связь времен», только средства в ней применены другие.
Фотонатюрморт как жанр существует достаточно давно. В десятые годы он был склонен к повышенному эстетскому манипулированию предметами художественного творчества и особой изысканности композиции. В годы двадцатые в него вторглись бытовые предметы — сошлюсь хотя бы на «Опыты съемок предметов на просвет» А. Родченко и многие иные его работы. Но то, что сделали В. Валериус и проводивший съемку Д. Белоус, на мой взгляд, быть может, и не совсем беспристрастный, есть нечто новое; я бы назвал это циклом психологических натюрмортов — изобразительных характеристик эпохи и личности человека, которому посвящена книга. Их эстетизм не самодовлеющ, их предметный мир, где вещи обыденные соединяются с произведениями искусства, подчинен главной задаче — помочь увидеть и почувствовать то, о чем хотел сказать автор. И я еще раз повторю строки Бориса Пастернака, цитированные во вступлении к иллюстрациям и произнесенные как бы от имени самого Сергея Юткевича:

Здесь будет все: пережитое,
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.

Описывать каждую композицию — занятие достаточно безнадежное. Читатель сам увидит некоторые из них, правда, к сожалению, не в цвете. О принципах же их построения можно кое-что сказать. Прежде всего замечу, что для Валериуса и Белоуса это был — в техническом отношении — второй опыт. Незадолго до нашей совместной работы они пробовали найденный художником метод в издании «Книга в СССР». Благодаря разнообразию внутрикадровых композиций, выстроенных Валериусом, им во многом удалось преодолеть монотонность иллюстративного материала и даже ввести в каждый снимок начало сюжетности. Но все же полностью они смогли развернуться именно на страницах «Связи времен».
Задачи там и здесь были противоположны: в первом случае предстояло победить однообразие зрительного ряда, а во втором — решить проблему отбора с тем, чтобы каждая фотография представляла собой целостную по атмосфере и смыслу картину.
В конце концов кадры распределились так: первая и шестнадцатая полосы — иконографические, в компоновке с бытовыми предметами, призванными создать эффект присутствия героя книги: положенная на столик телефонная трубка, дымящаяся сигарета в пепельнице. А в середине шли развороты, посвященные определенной теме: живописной работе и пристрастиям С. Юткевича, его театральной деятельности, его учителям и друзьям...
Художнику справедливо хотелось, чтобы на снимках, рассказывающих о Юткевиче-кинорежиссере, кадры из его фильмов были представлены не отпечатками, а проецировались на экран. Это оказалось технически сложным. С кадров изготовили диапозитивы, повесили на книжный стеллаж экраны и поочередно проецировали на них изображения, которые и фиксировала фотокамера.
Я, естественно, старался избегать оценок сделанного, хотя, что не менее естественно, это и не совсем удалось.
Гораздо важнее другое: искусство фотографии, о котором, казалось бы, все давно известно, сумело еще раз доказать, что ему подвластно очень и очень многое. Конечно, если за дело берется талантливый художник.

Александр Руденко **В глубине телепотока**

Книга названа «Откровения телевидения»*. В ней собраны статьи, посвященные произведениям отечественного телевизионного искусства. Произведениям, которые завоевали когда-то для ТВ право находиться в числе общепризнанных муз. Можно сказать об «Откровениях», что они несколько запоздали — как-то неуютно чувствует себя подчас комментарий к тому, что было эмоциональным, эстетическим потрясением для зрителя десятилетие, а то и больше назад... Но задумаешься — а легко ли поспеть типографским машинам за бурным телевизионным потоком? Да и подлинному качеству в искусстве исчезнуть не дано, и осмысление эстетической новизны телевидения, его смысловых и выразительных возможностей всегда сохраняет свою актуальность.
Известно, как нелегко вычленить из фильма, из движущегося изображения кадры, дающие представление о его художественном своеобразии. Еще труднее такая задача в приложении к телевизионной программе — ее течение, как правило, свободнее, «несобраннее», чем у кинокартины, включает больше разнородных компонентов. В книге о ТВ необходим «зрительный ряд», необходимо изображение, способное впитать, сконцентрировать, выразить творческий экранный эксперимент. Остановленный кадр? Да, он занял свое естественное место в оформлении книги, но будет верно сказать, что искусству ТВ здесь стремится прийти на помощь искусство фотографии, искусство фотомонтажа.
«Откровения телевидения» оформлены щедро, даже избыточно, изображения — фотокопии документов, репродукции со старинных гравюр и портретов, кадры из телефильмов и передач — не дают покоя глазу. Трижды подряд, на обложке и сдвоенном титуле, — название книги, и с самого начала — плотная череда прямоугольников-«экранов»: черных, с надписями-«титрами», рассеченных узкими полосками «телевизионных строк». Беспрерывно идут лица, лица, лица — и обычным крупным планом, и теряющиеся в параллелях белых и черных линий, и данные «сверхкрупно», и возникающие в негативном изображении. Есть во всем этом, повторим, некоторая избыточность, есть и качество, органичное для книги, — ведь она вводит нас в беспрерывный, пульсирующий поток изображений. Фотомонтажу дано воспроизвести характер этой пульсации.
Снимок препарируется, сталкивается с другими снимками, укрупняются его детали. Это не значит, что он не предстает на страницах книги в традиционном, добропорядочном виде обычной иллюстрации. Читаем: «Каторжная тюрьма Александровского завода, где содержался Н. Г. Чернышевский», «Острог в Вилюйске», смотрим на старые фотографии, чья видимая заурядность оттеняет глубину человеческой драмы. Глава о спектакле-расследовании по «делу» великого революционера-демократа. По соседству с фотографиями тюрьмы и острога — иссеченные «телестроками» книжные развороты: крупно — участники спектакля, повторенный, с небольшими изменениями, фрагмент телекадра — женщина, читающая письмо, создает иллюзию экранных монтажных переходов... В главе, посвященной фильму «Операция «Трест», занимают свое место фотокопии писем и воспоминаний участников и свидетелей реальных событий фильма, скромной трудовой книжки героя операции А. А. Якушева, а рядом с кадром: А. Джигарханян в роли Артузова — сам А. Х. Артузов на архивном снимке. Существенное дополнение к критическому комментарию! И тут же, словно размытые временем изображения, взятые из картины, кадры-напоминания; тут же — портреты, «вырванные» из кинокадров, с помощью технических средств поставленные на грань резкого карандашного наброска, графики.
Друг за другом следуют кадры с участием талантливого актера Ю. Кольцова (статья о телеспектакле по пьесе Д. Пристли «Теперь пусть уходит») — вполне привычная оформительская манера. А несколькими страницами раньше — запрокинутое лицо главного героя спектакля, его страдающие глаза и снова, в глубине иллюстрации, — те же глаза, и — еще раз, на самом краю черной страницы с белыми полосами «строк».
В главе о передаче Ираклия Андроникова «Тагильская находка» много портретов и гравюр пушкинской поры; статья о фильме-балете «Ромео и Джульетта» проиллюстрирована графикой в сочетании с фрагментами из фильма, подчеркнувшими пластику танцовщиков. Изобилие хроникальных кадров закономерно в зрительном ряде, сопровождающем комментарий к документальной ленте «Год 46-й» из «Летописи полувека»...
Не считайте праздным это перечисление: хотелось подчеркнуть, сколь разнятся между собой составные оформления книги. Опасность эклектики была велика, и вряд ли удалось избежать ее полностью. И все же есть, думается, спасительное и важное «но»: в самой природе телевидения — сочетание, резкий, прямой стык, смысловой конфликт разнороднейших изобразительных компонентов. Не помогает ли оформление — вольно или невольно — выразить эту природу самого массового из зрелищ? Иллюстрация осмысленно идет за содержанием книги. Отметим эту направленность, хотя не всегда можно говорить о достигнутом результате. По-моему, «не нашли» друг друга рисунки и фотографии в статье о фильме-балете «Ромео и Джульетта» — тяжеловатая плоскостность рисунков, возвращающих нас к трагедии Шекспира, призвана, конечно, оттенить возвышенность, «идеальность» переживаний, присущих балетным героям. Увы, фрагменты из фильма-балета с его понятной условностью очевидно проигрывают в сопоставлении с психологически насыщенными, полными реалистических деталей рисунками. Там же, где точно угадан «нерв» комментария, «нерв» произведения, ставшего предметом критического разбора, немалый эффект достигается даже без изыска, достаточно простыми, но продуманными средствами. На тех страницах, где речь идет о телеспектакле «Кюхля», властно заставляет остановиться это изображение: некрасивое, искаженное мукой и болью, прекрасное и одухотворенное лицо Кюхельбекера — С. Юрского на фоне увеличенного, кричащего сообщения из газеты декабристских времен об аресте «государственного преступника». Во всем облике героя телеспектакля — то, что принято называть высокой духовностью, готовность к

* Откровения телевидения. Составление, редакция и вступительная статья А. Свободина, художник А. Троянкер, фотоработы А. Дорофеева. М., «Искусство», 1976.

жертве и стойкость, ранимость и бесстрашие. Фотопортрет дал нам почувствовать масштаб человеческой личности — и сыгранной актером, и олицетворяемой им самим. Направленность телевидения как искусства и оформительских усилий совпали счастливым образом.
Фотография и текст, фотография и рисунок, сегодняшняя фотография и старинный портрет могут взаимодействовать очень выразительно. Вот «Пушкинская роль Андроникова»: на белом фоне — четыре следующих друг за другом портрета автора и исполнителя многих знаменитых передач. Четыре грани настроения, интонации рассказчика. И далее — «вспоминающий», сосредоточенный Андроников и репродукции, рассказывающие о светском Петербурге пушкинских времен, воспроизводящие окружение гениального поэта; Андроников задумчив, по-особому нежен — его маленький портрет в «экранной» рамке соединен черно-белыми полосами с большим пушкинским портретом; наш экранный собеседник, кажется, присматривается к рисункам Пушкина — головы, головы, они заполняют целую страницу; настороженный, негодующий Андроников — похоже, ему крайне неприятен даже блеск эполет на старинных портретах, речь о царском дворе, о пушкинской трагедии. Отчетливо видно отношение автора передачи к материалу. В книге появился своего рода фотофильм, он напомнит нам насыщенные минуты встреч с одним из самых популярных на телевидении людей, напомнит саму атмосферу открытия, предчувствия нового знания, острого человеческого интереса к прошлому, юмора и доброты.
После каждой статьи выступают художники, о чьем творчестве шла речь. Мы имеем возможность познакомиться с ними воочию — эти небольшие строгие снимки вовсе не кажутся лишними в насыщенной изображениями книге.
«Время и его образ» — названа статья Юрия Ханютина, рассказавшая об известном фильме «Год 46-й» из многосерийной «Летописи полувека». Фильм смонтирован из архивной хроники, и теперь, в книге, живут многие из этих кадров — веселые, печальные, трагические, напоминающие о цене победы над фашизмом, о неиссякаемой силе народного духа. Черное и белое, радость и горе — до мыслимого и немыслимого предела. В оформлении книги, в использовании фотографии вы почувствуете заботу о воссоздании образа, характера того или иного времени, отраженного телеэкраном; ощутимо и своеобразие художнических решений в заметных произведениях телеискусства. Не так уж мало...







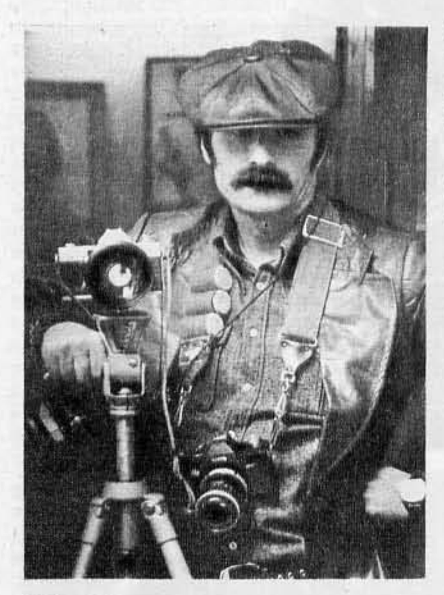
ФОТОИЛЛЮСТРАЦИИ ИЗ КНИГИ «ОТКРОВЕНИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ».
АВТОРЫ — А. ДОРОФЕЕВ И А. ТРОЯНКЕР

ТЕЛЕСПЕКТАКЛЬ «СОЛЯРИС»

ТЕЛЕФИЛЬМ «КЮХЛЯ»

ТЕЛЕСПЕКТАКЛЬ «БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ»

Людмила Клодт **Диалог**



ИГОРЬ КОСТИН

«Для меня в основном характерны две точки зрения: психологическая субъективная, когда я свою мысль выражаю посредством фотографического образа, и вторая — страстного наблюдателя, очарованного формой, настроением, светом, игрой плоскостей и контрастов.
Это приводит к тому, что я беру камеру и все увиденное мною, пропущенное сквозь мои чувства, мои ощущения, стараюсь выразить по-своему. Я люблю человека! И темой моих работ, думаю, всегда останется человек с его радостями и переживаниями, с его ликованием и горем!»
Так говорит о себе Игорь Костин, киевский фотограф, творческий путь которого не насчитывает еще и десяти лет.
В фотографию Игорь пришел уже зрелым человеком. За плечами была учеба в Московском инженерно-строительном институте, работа в Киевском проектном институте. Были и первые любительские опыты в фотографии.
В 1969 году за свою работу «Портрет жены», отосланную на Всесоюзную фотовыставку, Костин получает золотую медаль. Он решает стать фотожурналистом. Его снимки начинают публиковаться в газетах и журналах, экспонируются на республиканских, всесоюзных и международных выставках. Он постоянно сотрудничает с агентством печати «Новости» и наконец становится его штатным фотокорреспондентом по Украине.
В 1975 году его персональная выставка была показана во многих городах страны и вызвала большой интерес зрителей.
Игорь работает много и страстно. Он снимает портреты, натюрморты, пейзажи, очерки о людях, о земле, о различных сторонах нашей жизни.
Работы Костина останавливают внимание, будят мысль. Это всегда диалог — диалог автора со зрителем. Костин никогда не скрывает своего присутствия в кадре. Его никак не назовешь представителем школы «скрытой камеры». Нет, он всегда вмешивается в кадр, строит его, убирает из него все лишнее, все детали, которые могут отвлечь внимание, помешать нам сосредоточиться и воспринять самое главное — то, ради чего автор взял в руки аппарат именно в этот момент, в этой обстановке, при этом освещении.
Вот почему работы Костина своей композиционной законченностью так напоминают станковые картины. Будущая фотография долго зреет в душе фотографа: идея формируется в образ, образ обрастает необходимыми деталями, точными и емкими. Только после этого начинается сам процесс съемки.
Совершенно особое место в творчестве Костина занимает образ женщины-матери. Можно сказать, что это одна из его главных тем. Он снова и снова возвращается к ней, создавая галерею удивительно проникновенных портретов. Он стремится раскрыть и донести до нас состояние женщины в наиважнейший момент ее жизни, уловить то мгновение отрешенности и самоотдачи, когда она не существует сама по себе, а составляет как бы единое целое со своим ребенком.
Не случайно эта серия получила название «Мадонны». Надо сказать, что ему вообще особенно удаются женские портреты. Вот, например, «Женщина с яблоком» (портрет поэтессы Людмилы Скирды). Немногие детали, вошедшие в композицию, спокойный жест руки, лицо, глядящее на нас. Но чем дольше всматриваешься в эту работу, тем более сложным и значительным кажется образ, его уже невозможно определить одним словом. В нем и вопрос и ответ. Изначальная женская сущность — и вполне современный интеллект. Возникает художественный образ высокой степени обобщенности.
А какое щемящее чувство вызывает старая женщина под зонтиком, сидящая на скамейке рядом со своей собакой. Фотография называется «Друг». В ней каждая деталь работает на образ: сжавшиеся плечи, недоверчивый взгляд, зонтик, под которым она прячется не только от дождя, но как бы защищается от вторжения внешнего мира, и, наконец, собака, последняя привязанность ее одинокой старости. На снимке остановлено лишь одно случайное мгновение, но кажется, что ты можешь рассказать всю нелегкую жизнь этой старой женщины, ощутить всех тех близких людей, которых потеряла она за долгие годы, понять ее и посочувствовать ей. Ценность этой фотографии не только в ее большой художественной выразительности, но и в том, что она будит в нас высокие нравственные эмоции.
О работах Игоря можно говорить много и долго. Безусловно, они не все равноценны, и в его авторском архиве можно встретить вещи менее интересные. Размеры статьи не позволяют серьезно остановиться на такой большой сфере его деятельности, как чисто журналистская работа над фотоочерком. А этому он уделяет много сил и внимания. Его фотографии широко публикуются в изданиях агентства печати «Новости» и, как правило, всегда получают высокую оценку профессионалов за глубокую, нестандартную разработку темы и яркое пластическое решение кадров. В его журналистских работах счастливо соединяется репортер и художник. И, пожалуй, самое главное — он никогда не спешит окончить свою работу. Все его очерки — это результат долгого вынашивания темы, осмысления ее, поиска наиболее выразительного кадра.
Иногда Костина упрекают в том, что некоторые его фотографии композиционно напоминают картины великих мастеров прошлого. Правомерен ли упрек? Да, Игорь знает, любит и понимает живопись. В его маленькой лаборатории на книжных полках стоят альбомы с репродукциями.
И, наверное, многие художественные творения были для него тем высоким образцом, который необходим в творчестве. Мы ведь приходим не на пустое место и начинаем не с нуля. За каждым истинным художником стоит весь огромный опыт человечества, без познания которого невозможно формирование личности.
Люди, идущие в науку, изучают труды своих предшественников, философы обращаются к великим мыслителям прошлого, художники смиренно пытаются постичь тайну мастерства, которое заставляет нас до сих пор в волнении останавливаться перед красотой, созданной сотни и тысячи лет тому назад. Только долгий период ученичества может привести к рождению мастера.
Фотография не может и не должна быть исключением из этого общего процесса познания и приобщения к общечеловеческой культуре. Обращение к классическим, вечным мотивам искусства становится необходимостью для художника, частью процесса постижения современной жизни.
Как любой вид изобразительного искусства, фотография ограничена рамками своего условного языка. Она двумерна, монохромна, как черно-белая графика, или же пытается отразить мир в цвете, как живопись. Она должна решать во многом сходные формальные задачи. Она способна устанавливать со зрителем интимные связи и через механизм ассоциаций возбуждать в нем глубокие личные эмоции.
Поэтому, глядя на фотографию, мы видим не только то, что изображено на ней. Мы встречаемся с личностью самого автора, которая может оставить нас равнодушными, потому что ей нечего нам сказать, или же привлечь нас своей глубиной, культурой, умением по-своему раскрыть нам многообразие окружающего нас мира.
Тогда возникает диалог.

КОНКУРС Ф79



ИГОРЬ КОСТИН ОЖИДАНИЕ

СЕМЬЯ РОТАРУ

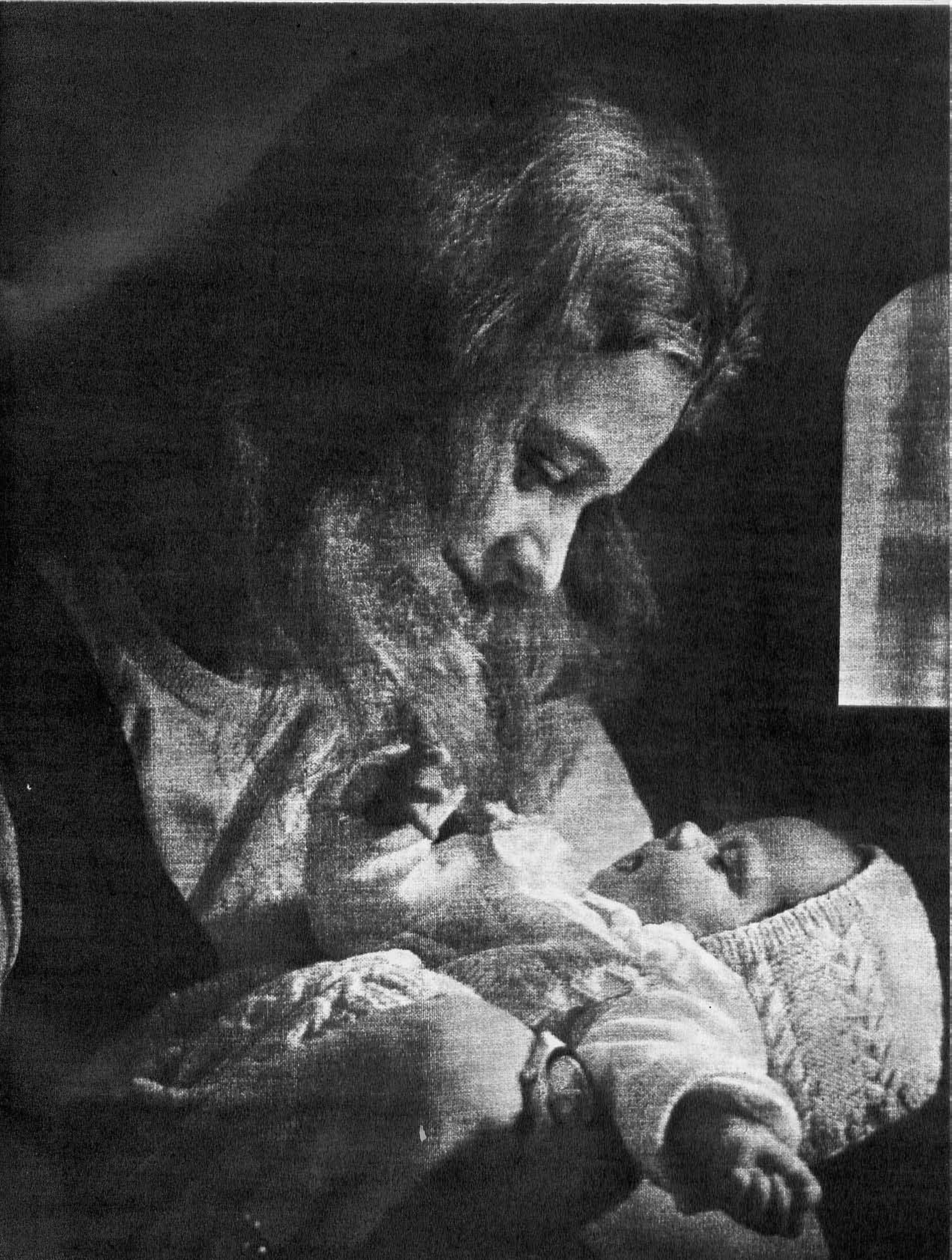
ПОЭТЕССА ЛЮДМИЛА СКИРДА



МЫ САМЫЕ ЛОВКИЕ



ВЕЧНЫЙ СЮЖЕТ





Поздравляем!

Исполнилось семьдесят пять лет Ивану Михайловичу Шагину, известному советскому фотомастеру.
С его именем связаны лучшие страницы советской фотопублицистики, созданные в памятные годы первых пятилеток, Великой Отечественной войны, в послевоенный восстановительный период.
Бо́льшую часть жизни фотожурналист отдал работе в газете «Комсомольская правда». На ее страницах И. М. Шагин рассказывал языком фотографии о трудовых подвигах молодежи. Мастер яркой творческой индивидуальности, И. М. Шагин с успехом представлял молодое советское фотоискусство на первых международных выставках. Ему принадлежат многие уникальные кадры, снятые под огнем врага на фронтах войны. Широко известный снимок «К рейхстагу» был признан лучшим военным кадром на выставке в США в 1946 году.
В послевоенный период фотомастер одним из первых обратился к цветной фотографии. И. М. Шагин — автор красочных фотоальбомов о музеях и здравницах страны. Защищая право цветной фотографии называться искусством, писатель Борис Горбатов в качестве эталона достижений цветной светописи приводил работы И. М. Шагина...
Истинный художник и публицист, на каждом этапе жизни нашей страны он сумел сказать свое слово о времени, о событиях, о людях. Его творчество полно оптимизма, объектив его камеры по-прежнему зорок и неравнодушен.
Присоединяясь к многочисленным поздравлениям, редакция «СФ» желает своему постоянному автору здоровья и новых творческих успехов.

ФОТОКОНКУРС «ЧЕЛОВЕК И МЕТАЛЛ»

В День металлурга, 15 июля 1979 года, в Днепропетровском парке культуры и отдыха имени Шевченко состоится открытие выставки «Человек и металл». Организаторы выставки: Министерство черной металлургии УССР, Днепропетровский обком профсоюза рабочих металлургической промышленности, Днепропетровский фотокомбинат, городской фотоклуб «Днепр».

Конкурсная тематика выставки:
1. Славен труд металлурга. Металл служит человеку. Металл на страже мира. Металл и наука. Металл в мире прекрасного.
2. Свободная тема.
Принять участие в выставке приглашаются профессионалы и фотолюбители. Каждый участник может прислать не более пяти черно-белых и пяти цветных работ (30×40 см). На свободную тему принимается не более двух снимков.
Вместе с конкурсными снимками следует прислать их контрольные отпечатки размером 18×24 см в двух экземплярах.

Награды победителям:
I премия — 100 руб.
II премия (две) — по 70 руб.
III премия (три) — по 50 руб.
Лучшие работы будут отмечены дипломами, грамотами и специальными призами.
Всем участникам выставки будет выслан каталог и памятная афиша.

Прием работ на конкурс до 15 апреля 1979 года.
Снимки направлять по адресу: 320027, Днепропетровск, ул. Куйбышева, 2, Дом ученых, городской фотоклуб «Днепр».

К СВЕДЕНИЮ НАШИХ АВТОРОВ

Редакция просит авторов статей и фотоснимков, присылаемых в журнал, сообщать о себе следующие данные:
— фамилию, имя и отчество (полностью),
— полный адрес с обязательным указанием **почтового индекса.**
В случае отсутствия перечисленных сведений редакция не может гарантировать своевременную пересылку авторского гонорара за опубликованные произведения.

РЕТРО**ФОТО**

Леонид Волков-Ланнит
Страницы большой жизни

Имя жены, друга и соратника В. И. Ленина — Надежды Константиновны Крупской навсегда вошло в историю нашей партии, в историю мирового рабочего и коммунистического движения.
В Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС среди многих ценнейших документов сохраняются фотографии Надежды Константиновны. Датированные разными годами, они составляют зримую биографию этой замечательной женщины.
Познакомимся с некоторыми из снимков.
Фотография Крупской-подростка (1882—1883). «Стройная девушка с прекрасными серыми глазами, высоким лбом и длинной русой косой... приветливая и удивительно добрая», — вспоминала одна из ее сверстниц. Сама Надежда Константиновна рассказывала: «Сначала я училась дома. Мать меня учила... Я очень хотела скоро поступить в гимназию. Поступила, когда мне было 10 лет... Мечтала о том, чтобы стать... учительницей...».
На фотографии 1895 года видим миловидную молодую учительницу. Это была знаменательная дата в ее жизни. «Зимою 1894/95 года я познакомилась с Владимиром Ильичем... Он занимался в рабочих кружках за Невской заставой, я там же четвертый год учительствовала в Смоленской вечерне-воскресной школе и довольно хорошо знала жизнь Шлиссельбургского тракта. Целый ряд рабочих из кружков, где занимался Владимир Ильич, были моими учениками...».
Еще два снимка — анфас и в профиль. Они сделаны в 1896 году петербургским охранным отделением: молодую революционерку арестовали по делу петербургского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса».
На календаре — начало нашего столетия. Крупская работает в общерусской газете «Искра», созданной Лениным. «Я называлась секретарем «Искры», — вспоминала она, — но совершенно не была похожа на теперешнего секретаря редакции, потому что на меня ложилась не литературная работа, а ложилась работа по конспиративной переписке с Россией, рабо-



НАДЯ КРУПСКАЯ. 1882—1883 гг. ФОТО **Л. КЛЮВЕРА**



Н. К. КРУПСКАЯ. 1895 г.





Н. К. КРУПСКАЯ. СНИМОК СДЕЛАН ПЕТЕРБУРГСКИМ ОХРАННЫМ ОТДЕЛЕНИЕМ. 1896 г.

та по разговору с товарищами, приехавшими из России, и т. п.».

Первая мировая война. Крупская погружается в научную работу. В журналах появляются ее статьи по вопросам народного просвещения. В 1916 году она подготовила к изданию книгу «Народное образование и демократия», которую Ленин читал в рукописи.

Тревожное лето 1917 года. Владимир Ильич скрывается от ищеек Временного правительства. Соратник по борьбе Д. Лещенко сфотографировал его в парике и кепке для удостоверения на имя рабочего К. П. Иванова. С наступлением холодов Владимир Ильич перебрался в Финляндию.

Тогда же Д. Лещенко снял Надежду Константиновну для пропуска на имя сестрорецкой жительницы Агафьи Атамановой. Ничем не примечательное лицо работницы. Только вглядевшись, улавливаешь характерный взгляд, знакомые черты.

Долго петляла «Агафья Атаманова» по улицам Гельсингфорса, чтобы усыпить бдительность шпиков. Все обошлось. «Ильич обрадовался очень. Видно было, как истосковался он, сидя в подполье в момент, когда так важно было быть в центре подготовки к борьбе. Я ему рассказала о всем, что знала», — вспоминала она потом.

И вот пришел день Великого Октября... Надежда Константиновна включилась в титаническую работу по народному образованию. Этот период ее жизни и деятельности представлен многими фотографиями. Остановимся лишь на двух кадрах, которые не публиковались ранее на страницах «СФ». Это уникальное фото Г. Петрова «Н. К. Крупская среди членов научно-педагогической секции Государственного ученого совета Наркомпроса» и редкий снимок Б. Игнатовича «Н. К. Крупская беседует с членами пленума общества «Долой неграмотность!». Перед нами — ценнейшие документы времени. Надежда Константиновна стояла тогда в авангарде борцов за культурную революцию...

Сегодня уместно вспомнить и о том, что по инициативе Н. К. Крупской еще в 1917 году при Наркомпросе был создан фотокиноподотдел, в задачи которого входило устройство лекций с бесплатными киносеансами или с демонстрацией снимков. Крупская, как и Ленин, высоко ценила убедительность кино- и фотофакта.



Н. К. КРУПСКАЯ. 1915—1916 гг.



Н. К. КРУПСКАЯ, ОДЕТАЯ КАК РАБОТНИЦА ДЛЯ НЕЛЕГАЛЬНОГО ПРОЕЗДА В ФИНЛЯНДИЮ К В. И. ЛЕНИНУ. 1917 г.
ФОТО **Д. ЛЕЩЕНКО**



Н. К. КРУПСКАЯ СРЕДИ ЧЛЕНОВ НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО УЧЕНОГО СОВЕТА НАРКОМПРОСА. 1926 г.
ФОТО **Г. ПЕТРОВА**



Н. К. КРУПСКАЯ БЕСЕДУЕТ С ЧЛЕНАМИ ПЛЕНУМА ОБЩЕСТВА «ДОЛОЙ НЕГРАМОТНОСТЬ!» 1927 г.
ФОТО **Б. ИГНАТОВИЧА**

Надежда Константиновна оставила ряд ценных замечаний о фотопортретах Ленина. Из ранних фотографий она выделяла как наиболее типический снимок, на котором запечатлены члены «Союза борьбы». «Лучшее фото — это там, где Ленин снят в группе товарищей (Кржижановский, Старков и др.)» *, — писала Крупская дипломантке Всесоюзной Академии художеств Л. Островой. Из фотографий советских лет она отмечала портрет Владимира Ильича работы П. Жукова. «Ее авторитетное мнение, — заметил народный артист СССР М. Штраух, — внушило мне особое доверие к данному снимку. Вот почему он меня больше всего «питал» при сценическом воплощении облика Ленина» **.

Фотопортреты доносят до нас облик вождя таким, каким он сложился в сознании народа. Именно это имела в виду Надежда Константиновна, когда советовала художнице Островой: «Руководствоваться можно только фото, но не картинами, где образ Ленина всегда дается весьма приблизительно».

Еще категоричнее высказалась она в письме к научному работнику Всесоюзной Академии художеств П. Корнилову: «...Я считаю хорошо сфотографированные портреты куда важнее сфантазированных портретов художниками, никогда Ильича не видавшими. Очень многие выдуманные портреты только искажают образ Ильича» ***.

Не следует думать, однако, что Надежда Константиновна как-то умаляла значение произведений живописи и скульптуры на ленинскую тему. Напротив, многие из них получили ее положительную оценку. Но она решительно выступала против всякого безответственного фантазирования.

...В кремлевской квартире Ленина на письменном столе Крупской лежит небольшого формата альбом. На обложке надпись: «Ильич». Буквы составлены из фрагментов снимков, на которых просматривается лицо Ленина. В этот альбом Надежда Константиновна собственноручно вклеила фотопортреты Владимира Ильича, вырезанные из газет и журналов. Они были дороги ей документальной правдой.

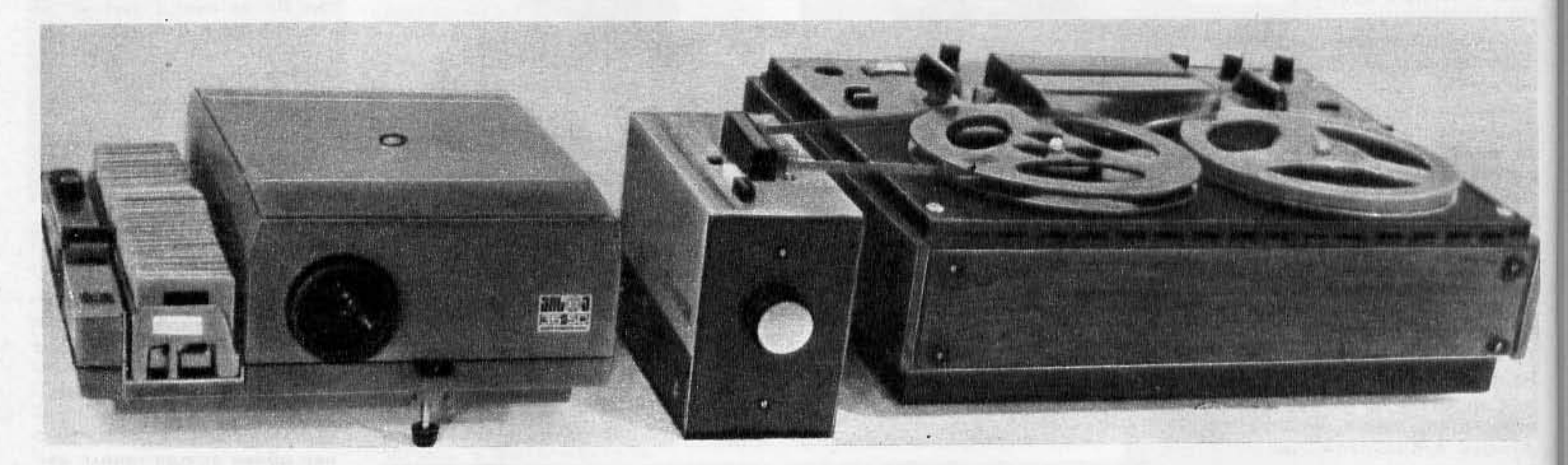
---

* Отзыв **Н. К. Крупской** на произведения о В. И. Ленине. Журнал «Исторический архив», 1958, № 4, с. 80.

** **М. Штраух.** Запечатленные черты. «Советское фото», 1957, № 4.

*** Центр. парт. архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Ф. 12, оп. 3, ед. хран. 58, ч. II, л. 192.

Озвучивание диапозитивов



Развитие диапроекционной техники способствует появлению новых форм ее использования. Фотолюбители все чаще пытаются создавать слайд-фильмы со звуковым сопровождением. Нужно сказать, демонстрация видовых и жанровых диасерий хорошо воспринимается зрителями даже при несинхронном музыкальном сопровождении. Однако тематический сеанс с синхронным звуковым сопровождением — музыкальными фрагментами, шумами, дикторским текстом — способен максимально донести до зрителя замысел автора.
Такие слайд-сеансы становятся возможными с помощью аудиовизуальных систем, в которые входят диапроекционные, звуковые и синхронизирующие устройства.
Озвучивание диапозитивов осуществляется двумя методами: запись фонограммы с помощью магнитофона и озвучивание каждого диапозитива с помощью специальных звукозаписывающих и воспроизводящих устройств, встроенных в диапроектор (запись производится на свободном поле диапозитивной рамки). Каждый метод имеет свои преимущества и недостатки. Например, диапозитивы с записью фонограммы на рамке можно свободно менять местами, но при их демонстрации необходим специальный диапроектор, а длительность звукового сопровождения не превышает 30 секунд. Озвучивание же с помощью магнитофона позволяет использовать любой автоматический диапроектор, и длительность звукового сопровождения практически не ограничена, но перестановка диапозитивов требует корректировки фонограммы.
В зависимости от типа зарядки магнитофона различают несколько конструктивных решений систем: диапроектор со встроенным специальным кассетным магнитофоном и синхронизирующим устройством; диапроектор с автономным магнитофоном катушечной зарядки и с синхронизирующим устройством (в качестве такового применяют электронный синхронизатор «Синхро-8М»); диапроектор с магнитофоном, имеющим дополнительную магнитную головку для записи и воспроизведения синхроимпульсов.
Наиболее простая система состоит из диапроектора, синхронизирующего устройства и двухдорожечного магнитофона любой конструкции, допускающей свободный вынос магнитной ленты со стороны приемной бобины, где с одной из дорожек магнитной ленты считывается основная фонограмма, соответствующая содержанию диасерии, с другой — синхроимпульсы, которые подают команды диапроектору на смену диапозитивов.
При использовании автоматического диапроектора («Протон», «Кругозор», «Свитязь-автомат» и т. д.) аудиовизуальная система может обеспечить демонстрацию диасеанса без участия оператора. В этом случае предпочтительнее применять диапроектор с устройством автоматической подфокусировки изображения на экране, например «Альфа 35-50 автофокус».
Итак, диапозитивы подготовлены, фонограмма записана на магнитофонную ленту. Осталось синхронизировать звук и изображение, то есть обеспечить смену диапозитивов в нужный момент.

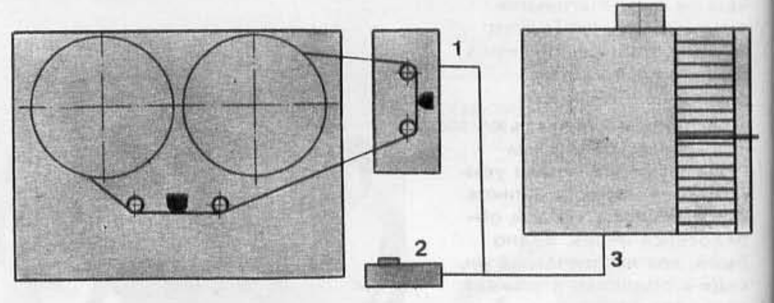


РИС. 1. Схема коммутации системы в режиме записи синхроимпульсов: 1 — гнездо «камера»; 2 — пульт управления; 3 — разъем дистанционного пульта

Рассмотрим процесс синхронизации на примере работы системы, состоящей из диапроектора «Альфа 35-50 автофокус», синхронизатора «Синхро-8М» и магнитофона «Маяк-202» (см. фото).
Запись основной фонограммы производится на первую дорожку магнитной ленты, синхроимпульсов — на третью и четвертую дорожки. Для записи синхроимпульсов необходимо произвести коммутацию приборов по схеме, изображенной на рис. 1.
Установка синхронизатора должна обеспечить возможность плавного, без перекосов, скольжения магнитной ленты по лентопротяжным трактам магнитофона и синхронизатора.
Пульт управления комплектом «Синхро-8М» с помощью штеккера подключают к гнезду с индексом «камера», а вилкой пятиштырькового разъема — к гнезду диапроектора для подключения дистанционного пульта.
После того как магнитная лента введена в тракты магнитофона и синхроприставки, а диамагазин с комплектом диапозитивов установлен в тракт диапроектора, магнитофон, синхронизатор и диапроектор нужно подключить к электросети, нажать на приставке кнопку «запись», включить проекционную лампу диапроектора и, введя смещенком диапозитив в кадровое окно, отфокусировать изображение на экране.
Включив магнитофон в режим «воспроизведение» (переключатель дорожек в положении «1—4») после окончания части фонограммы, относящейся к первому диапозитиву, нажимайте на кнопку пульта управления в течение 0,5—1 с. При этом на диапроекторе автоматически произойдет смена диапозитива, а на магнитной ленте будет записан синхроимпульс. Так в соответствии со сценарием записывают синхроимпульсы во всех необходимых местах фонограммы. Синхроимпульс представляет собой электрический сигнал звуковой частоты длительностью 0,5—1 с. Его можно прослушать по третьей дорожке, включив магнитофон в режим «воспроизведение» и установив

переключатель дорожек в положение «3—3», или по четвертой, установив переключатель дорожек в положение «1—4» и поменяв кассеты местами. Интервал между двумя соседними синхроимпульсами должен быть не менее, чем длительность полного цикла кадросмены диапроектора. Синхроимпульс можно записать одновременно с основной фонограммой. В этом случае магнитофон включают в режим «запись» и в момент окончания соответствующей части фонограммы записывают синхроимпульс.

Во время диасеанса магнитофон обеспечивает звуковое сопровождение диасерии, а синхронизатор — синхронное срабатывание механизма смены кадров диапроектора; синхроимпульс управляет замыканием контактов 2—3 разъема

Для улучшения качества звучания фонограммы можно использовать внешнюю акустическую систему, установив синхронизатор не вплотную, а с зазором относительно корпуса магнитофона. Это даст возможность подключить колонку к соответствующему разъему.

Следует заметить, что расстояние между магнитофоном и синхронизатором при записи и демонстрации диасерии должно быть постоянным. В противном случае это приведет к сдвигу синхроимпульсов относительно фонограммы.

Может возникнуть необходимость перезаписи синхроимпульса в том или ином месте фонограммы, то есть необходимость стереть старый сигнал и записать новый. В этом случае стирать старый синхроимпульс нужно и по третьей,

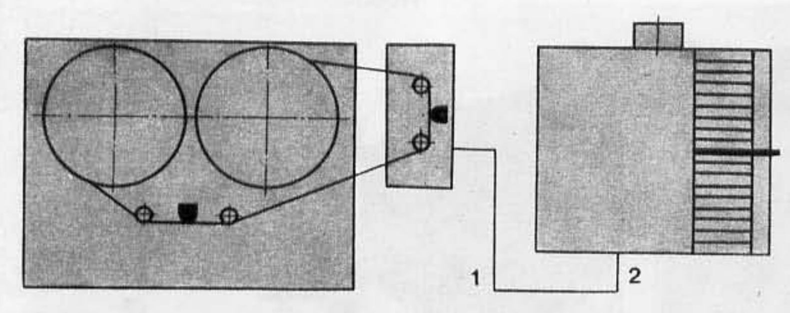


РИС. 2. Схема коммутации системы в режиме воспроизведения диасеанса:
1 — кабель «проектор»;
2 — разъем дистанционного пульта

диапроектора для подключения дистанционного пульта.

Коммутацию приборов следует произвести согласно рис. 2.

Подключение синхронизатора к диапроектору осуществляется с помощью кабеля «проектор», пятиштырьковый разъем которого включается в гнездо дистанционного пульта диапроектора.

В лентопротяжные тракты магнитофона и приставки вводится лента с фонограммой, серия диапозитивов заряжается в проектор, и все приборы подключаются к электросети. При этом на синхроприставке кнопка «запись» должна быть выключена.

При озвучивании серии не следует пользоваться кнопками синхроприставки «быстро», «медленно», «автостоп», предназначенными для работы с киносъемочными и кинопроекционными приборами.

После включения проекционной лампы диапроектора и подфокусирования изображения на экране магнитофон включается в режиме «воспроизведение» (переключатель дорожек — в положение «1—4»).



и по четвертой дорожкам, но только с помощью магнитофона, так как синхронизатор при нажатой кнопке «запись» не стирает ранее записанных импульсов. Границы импульсов можно точно определить. Для этой цели магнитофон включают в режим «воспроизведение», устанавливают переключатель дорожек в положение «3—2» и, нажав кнопку «временный стоп», вручную перемещают магнитную ленту через тракт магнитофона.

Напомним, что стирать синхроимпульс по третьей дорожке можно тогда, когда кассеты на магнитофоне находятся в положении, соответствующем воспроизведению основной фонограммы, а переключатель дорожек — в положении «3—2». Но при этом будет стерта только часть синхроимпульса. Чтобы стереть вторую его часть, кассеты на магнитофоне необходимо поменять местами, а переключатель дорожек установить в положение «1—4».

В. РОМАНЕНКО,
Ю. СОЛДАТЕНКОВ,
инженеры

Камеры большого формата

Работа фотографа-прикладника зачастую предполагает достаточно широкий круг съемочных задач, при решении которых очень важна техническая точность воспроизведения объектов, их геометрии, фактуры, материала или требуется особенно четкая деталировка изображения. Подобные съемки производятся камерами большого формата. Внешне они остались почти такими же, какими были полвека назад. И все-таки изменения есть.

О современных тенденциях в развитии камер этого класса рассказывает статья известного профессионального фотографа Бориса Логинова.

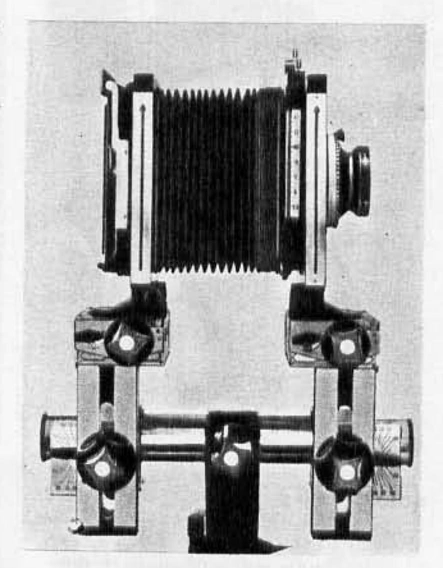


ФОТО 1а

Технический прогресс не является привилегией камер лишь малого и среднего форматов. При сохранении основных функциональных элементов, характерных для камер большого формата, сегодня создаются уникальные фотосистемы, сконструированные по модульному принципу. Такова, например, фотосистема «Синар». Ее создатели совместно с практиками поставили перед собой задачу вооружить фотографа профессиональным инструментом, освободив его от целого комплекса отживших свой век привычных методов работы с камерой, и сумели объединить в одно целое высокую точность изготовления с принципиально новым конструктивным подходом. В системе может применяться более двухсот объективов (от 47 до 1000 мм) при десяти возможных форматах (от 4,5×6 до 18×24 см). С помощью достаточно простых приспособлений для работы можно использовать камеры малого и среднего форматов. Унификация компонентов системы исключительно рациональна. Она предусматривает разнообразие вариантов ее применения: модульная система позволяет по мере усложнения задач расширять комплект фотооборудования, переходить от одной модели к другой, не оставляя при этом ни одного компонента без использования.

Так, при четырех основных моделях фотокамер («Синар-П», «С», «Ф» и «Хенди» для работы с рук) система может найти приме-

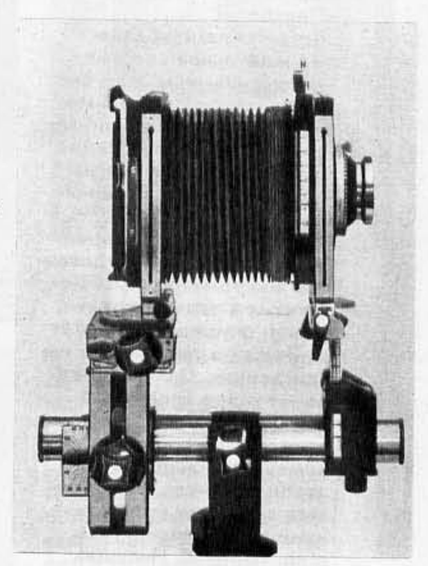


ФОТО 1б

ФОТО 1в

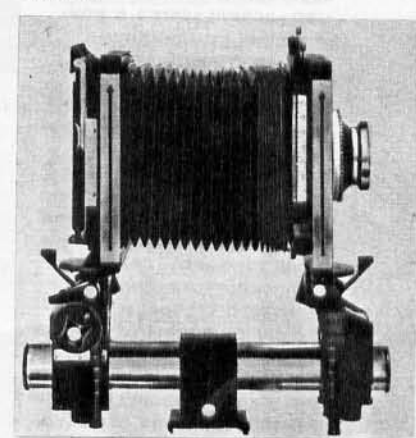




ФОТО 1г

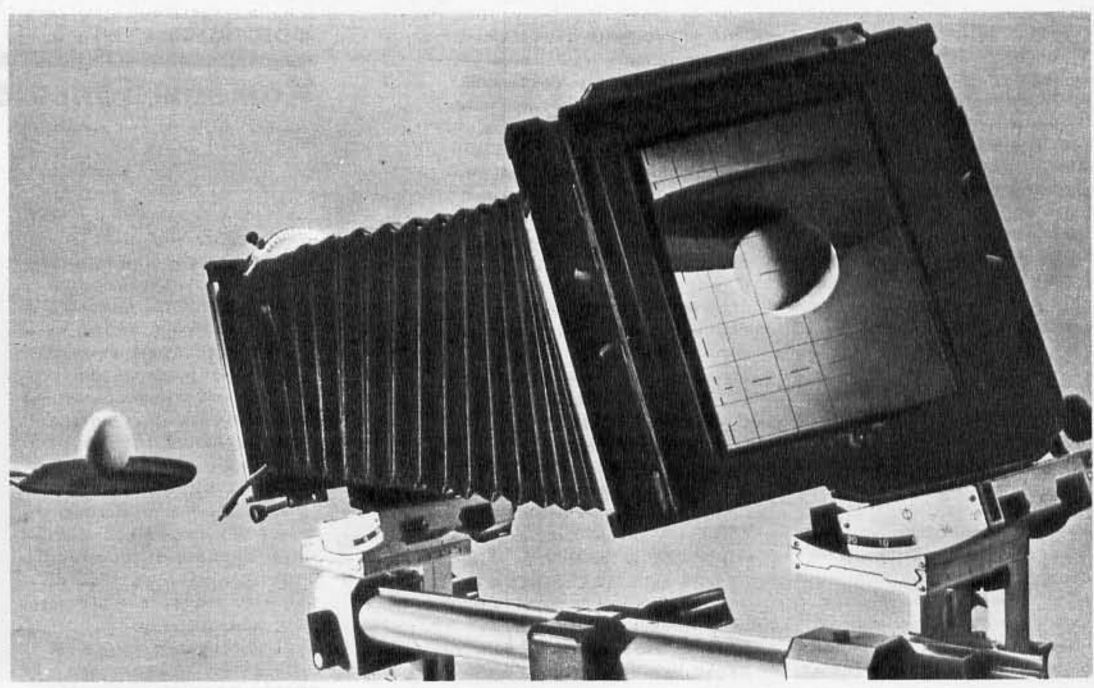


ФОТО 2

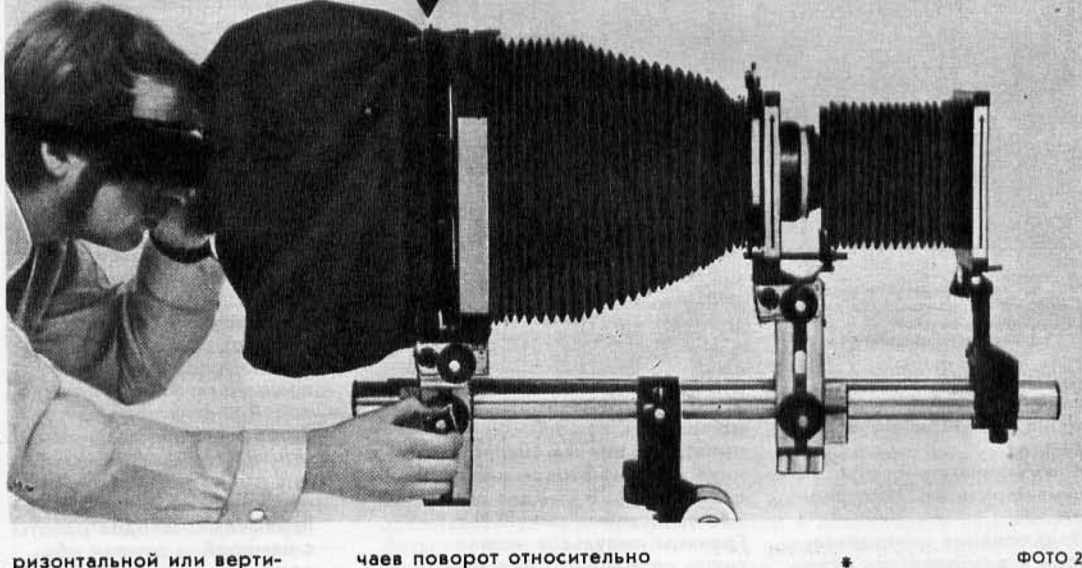


ФОТО 3

нение как при съемке в студии, так и при съемке на выезде (фото 1 а, 1 б, 1 в, 1 г). В чем же особенности фотосистемы «Синар», обеспечившие ей мировое признание и отличающие ее от традиционных фотокамер типа «Лингоф» или «Пляубел»?

Это систематизированная модульная система. Все фотокамеры этой системы состоят из взаимозаменяемых компонентов, принадлежностей, соединяемых в определенных комбинациях для различных целей. Например, с помощью универсальной опоры стенок, оборудованной микрометренным механизмом точной подачи, стенки фотокамеры могут двигаться в двенадцати направлениях. Цель — преднамеренное искажение или сохранение геометрии снимаемого предмета, перемещение зоны резко изображаемого пространства в нужное положение, изменение перспективы и пр. (фото 2). Несущая форматная рама для формата 9×12 см одновременно является основой передних и задних стенок всех четырех моделей камер, используется в конструкции компендиума, промежуточной стойки (фото 3). Н, V — оси поворотов и наклонов в отличие от традиционных камер (представлены на рис. 1а, 1б) лежат в плоскости изображения. Горизонтальная и вертикальная оси вращения любой стенки фотокамеры лежат в плоскости изображения (матового стекла) и значительно смещены от центра кадра (фото 4, рис. 2). Именно поэтому изображение, будучи сфокусированным по одной из осей (горизонтальной или вертикальной), остается резким, независимо от дальнейших операций наклона либо поворота (рис. 2). Асимметричное расположение осей, смещение их от центра обеспечивает большую величину регулировочной базы, облегчает фокусирование и делает его более точным. Оси же поворотов и наклонов стенок любой из вышеупомянутых «традиционных» фотокамер лежат вне плоскости изображения, спереди или сзади ее (иногда более чем на 10 мм), что при каждой регулировке требует повторного фокусирования.

Конструкция механизма опоры стенки предполагает наклоны без увода вертикальных осей, что важно при съемке с наклоном вверх или вниз. Эффект увода при наклоненной фотокамере возникает на большинстве фотокамер после приведения их в вертикальное положение. Аналогично в большинстве случаев поворот относительно вертикальных осей также приводит к уводу стенок, что усложняет работу фотографа.

Смещения, повороты и наклоны осуществляются с помощью особо точного механизма микрометренного регулирования. Отсутствуют привычные многочисленные зажимы или замки, требующие попеременного открывания и закрывания при регулировании фотокамеры. Все регуляторы — самостопорящиеся и расположены по правую сторону (при желании регуляторы могут быть установлены и с левой стороны), что позволяет осуществлять операции одной рукой, не отрываясь от контроля изображения (фото 3).

Перед операцией наклона стенки с объективом «традиционной» фотокамеры фотограф попеременно освобождает замки, удерживая при этом стенку от падения вперед. Устано-

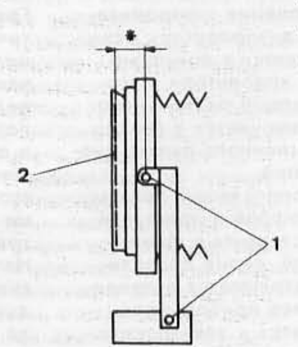


РИС. 1а

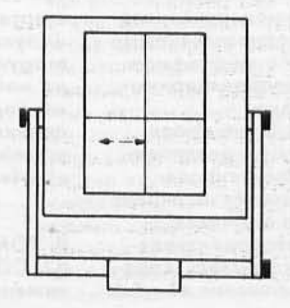


РИС. 1б

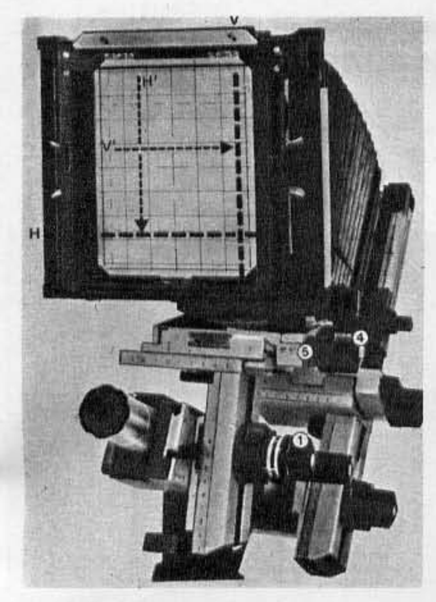


ФОТО 4

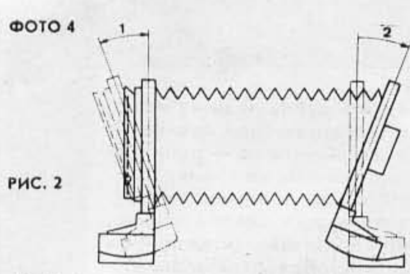
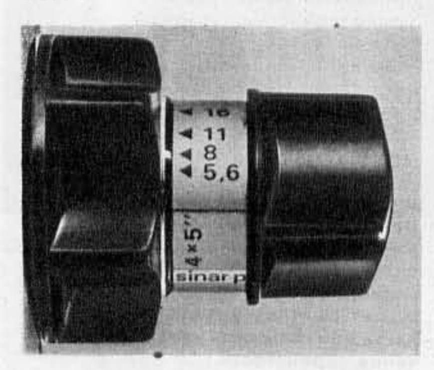


РИС. 2

ФОТО 5



вив необходимое положение, он вновь закрывает замки. Подобная операция проводится опытным фотографом 2—3 раза. Однако при достаточно большом растяжении меха фотограф должен покинуть свое место за фотокамерой, подойти к ней спереди или сбоку, чтобы провести эту операцию. Зачастую при съемке в горах или в заводском цехе это является трудновыполнимой задачей.

Кажется, мелочь — шкалы глубины резкости (фото 5). На всех фотокамерах они универсальны и позволяют за три операции определить точную величину рабочей диафрагмы, будь то съемка многопланового пейзажа или прикладная съемка с увеличением. Эти шкалы обеспечивают съемку на любой формат, со всеми объективами при открытом отверстии объектива, без предварительных расчетов или дополнительных приспособлений для каждого фокусного расстояния (вспомните сменные шкалы фотокамеры «Лингоф-Техника»).

Современные камеры «Синар» дают возможность рассматривать изображение на матовом стекле обоими глазами через светозащитный наглазник с лупой, пришедший на смену традиционному покрывалу (фото 3). Важное условие точного фокусирования — яркость изображения на матовом стекле. Даже первоклассные объективы с высокой разрешающей способностью не спасают положения при неточном фокусировании, а светосила объективов для больших форматов невелика. Яркое и прямое зеркальное изображение на матовом стекле достигается за счет бинокулярной шахты с увеличительной лупой (фото 6). Шахта оборудована поворачивающимся зеркалом для управления пучком света наибольшей яркости.

В практике фотографа, сталкивающегося с необходимостью значительного смещения объектива (например, при съемке высоких зданий или в прикладной съемке высоких предметов сверху), постоянно встают одни и те же вопросы: как определить допустимый предел смещения и как избежать виньетирования изображения при применении эффективного, иными словами длинного, компендиума?

Для решения этих задач матовое стекло фотокамер «Синар» обрезано с четырех углов. Приблизив глаз вплотную к обрезанному углу матового стекла, можно произвести смещение объектива или установить компендиум таким образом, чтобы отверстие объектива не затемнялось при рабочей диафрагме. Однако последнее условие затрудняет, на наш взгляд, проведение этой операции при слабой освещенности.

Фотокамеры оснащаются на выбор двумя типами универсальных затворов: механический затвор «Синар» с автоматической диафрагмой (фото 7а) или электронный цифровой затвор (фото 7б).

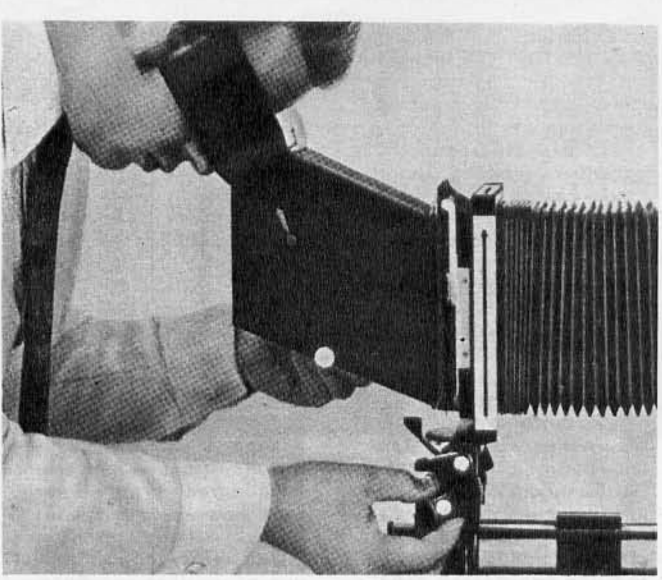
Затворы устанавливаются позади объектива, оснащенного прыгающей диафрагмой.

Обе модели предполагают удобство считывания и установки значений диафрагмы и скорости затвора из-за фотокамеры в любом трансформированном положении, без беготни вокруг нее.

Единственный затвор упрощает работу со всеми объективами. Важен и постоянный автоматический контроль. Вы вставили кассету — затвор автоматически закрылся. Камера готова к съемке. Отпала необходимость во взводе затвора, так как затвор взводится автоматически — вы просто не можете «забыть» взвести его. При вынимании кассеты затвор автоматически открывается. Использование одного затвора со всеми объективами обеспечивает постоянство экспозиции, так как фотограф освобожден от необходимости учитывать поправки из-за неточной работы затворов различных типов.

Диапазон скоростей — от 1/500 до 80 с.

Установленные значения диафрагмы и скоростей затвора представлены светящимся табло с высотой цифр 8,5 мм. Возможна работа с подключенными периферийными устройствами.



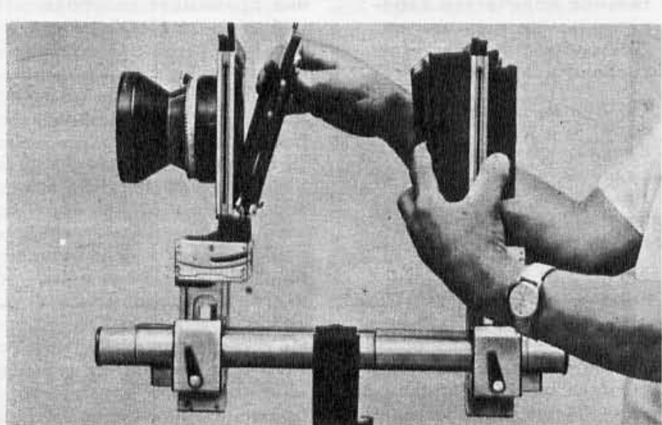




ФОТО 6

ФОТО 7а

ФОТО 7б

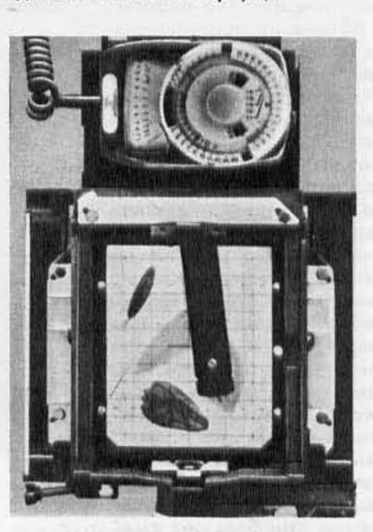


ФОТО 8

Интересно, что с камерами «Синар» можно использовать не только указанные типы затворов, но и обычные центральные затворы «компур» (электронного или механического типов), затворы типа «компаунд» — практически в сочетании с любыми объективами. В работе с двумя описанными типами затворов можно использовать любые объективы — от фотокамер, увеличителей и т. д.
Замер экспозиции в плоскости фотоматериала — избирательный. Для этого используется экспонометр «Синар-сикс», оснащенный измерительным зондом (диаметр светочувствительного элемента равен 6 мм), свободно двигающимся по всему полю изображения, с возможностью точной фиксации (фото 8). Фотоэкспонометр снабжен сменными вычислительными шкалами как для работы с обычными источниками освещения, так и с электронными вспышками.
Фотограф-профессионал часто сталкивается с задачами экспонометрии, непосильными для обычных фотоэкспонометров. Замер производится в плоскости формирования изображения. Подобно экспонометрам TTL в малоформатных камерах, он избавляет вас от арифметических вычислений при съемке с увеличением, при одновременном использовании нескольких светофильтров (включая поляризационный), при трюках с зеркалами, при съемке разъемными объективами, незаменим при больших смещениях, характерных для архитектурной съемки, при определении диапазона освещенности, столь важного для обеспечения точной экспозиции.
Суммируя сказанное, можно попытаться выделить основные современные тенденции в области конструирования фотокамер большого формата:
1. Создание постоянно обновляемых фотосистем, сконструированных по модульному принципу.
2. Внедрение комплекса изменений, обеспечивающих удобство в работе с фотокамерами большого формата на уровне узкопленочных фотокамер.
3. Более широкое использование автоматических и электронных устройств.
4. Универсальность системы, позволяющая включать в работу фотокамеры других систем и меньших форматов, а также многочисленные приспособления — надежный путь, обеспечивающий многосторонность ее использования.

Б. ЛОГИНОВ

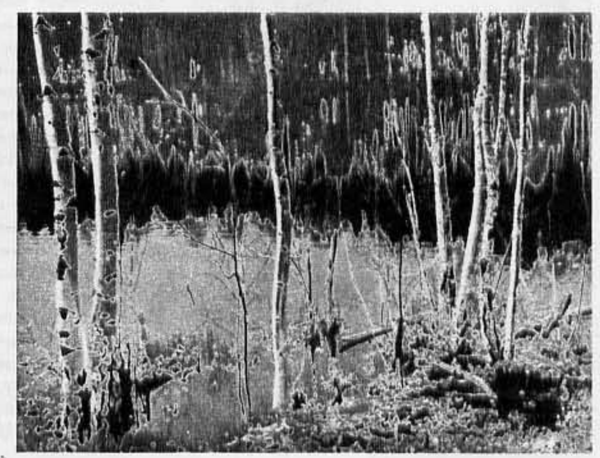
Метод совместного отбеливания и соляризации

ФОТО 1



ФОТО 2





«СЕКРЕТЫ» ЛАБОРАТОРНОЙ ПРАКТИКИ

Такой метод, именуемый часто как метод «S», позволяет изменять плотности негативного изображения, сдвиг контуров, значительно увеличивает краевой эффект («бордюр») и выявляет мелкие детали, что может способствовать усилению выразительности снимка благодаря улучшению графичности изображения. С применением этого метода впервые ознакомил фотолюбителей клуба «Монино-2» П. О. Карпавичюс.
Необычность получаемого изображения при использовании этого метода заставила провести значительное количество лабораторных экспериментов. Для работы было приготовлено два раствора.

Раствор А:
Вода . . . . 170 мл
Красная кровяная соль . . . . 3,3 г.
Лимоннокислый калий (трехзамещенный) . . . 30 г
Калий бромистый . . . 1,2 г

Раствор Б:
Вода . . . . 50 мл
Медный купорос (химически чистый) . . . . . 5 г

Растворы в закупоренных сосудах могут храниться до трех месяцев без изменения свойств.
Порядок получения негатива для проекционной печати:
1. На фототехнической пленке ФТ-31, ФТ-41 (лучше ФТ-41П) с исходного негатива сделать контактным способом дубль-позитив, а затем — дубль-негатив. Проявитель — стандартный для бумаг.
2. Отфиксировать дубль-негатив в нейтральном фиксаже (без кислоты!).
3. Тщательно промыть (не менее двух часов) в проточной воде.
4. Слить приготовленные растворы А и Б в одну ванну. Цвет смеси будет зеленовато-бурый. (Приготовление смеси надо проводить непосредственно перед работой, так как стойкость ее невелика — всего 15—20 минут.)
5. Подготовленный негатив опустить в ванночку и освещать его с расстояния 10—15 см электрической лампой мощностью 500 ватт.
6. Процесс изменения происходит в течение 2—3 минут. Контроль — визуальный, по обратной стороне негатива. Возникает краевой эффект и изменяется окраска негатива. Изображение принимает голубоватый оттенок. На просвет негатив становится краснокоричневым.
7. Промыть негатив обычным способом без фиксирования и высушить.
(В отдельных случаях, в зависимости от замысла автора, можно отфиксировать полученный негатив, что приведет к исчезновению значительного количества полутоновых деталей изображения.)
На отфиксированном негативе остаются четко видимые контуры и детали изображения, имеющие наивысшую плотность.
Как показал опыт, лучшим негативным материалом для реализации наибольшего эффекта являются тонкослойные изопанхроматические пленки, в том числе «Фото-32».
Но процесс контактного контратипирования на изопанхроматических пленках затруднителен, так как высокая чувствительность их требует обработки в темноте. На практике легче получить дубль-позитив на фототехнической пленке, а дубль-негатив — репродуцированием на пленку «Фото-32» с помощью фотокамеры и репродукционной приставки. В последнем случае обработка пленки производится обычными мелкозернистыми проявителями.
Если окончательный отпечаток планируется размером 30—40 см и более, то предпочтительней сделать дубль-негатив размером 6×6 и 6×9 см, так как ширина контура (бордюра) имеет постоянную величину. Отпечаток большого размера с малоформатного дубль-негатива может выглядеть грубым из-за неизбежного увеличения зернистости.
Метод «S» уместен для тех сюжетов, где нужно выявить контур перехода от света к тени, например в технической или пейзажной фотографии. (Приводимый здесь снимок — фото 1, 2 — обработан при различном времени нахождения в растворе.) Не исключено его применение и в портретной фотографии. В последнем случае, видимо, целесообразно использовать негативы, сделанные при плоском мягком освещении, чтобы не вызвать излишних контуров на резких переходах от света к тени.
Возможности метода «S» не исчерпаны. Опробование других типов пленок откроет новые нюансы тональных сочетаний, варьирование рецептуры обрабатывающих растворов позволит изменять контраст изображения и, как следствие, его контурный рисунок.

Н. САФОНОВ

Николай Ремнев **Зачем ты здесь, «томми»?**



СТОП — ПРАВАМ СЕВЕРОИРЛАНДЦЕВ

В этой фотокниге, выпущенной дублинским издательством Айриш Пресс, очень мало текста, а тот, что есть, напоминает скорее военные сводки, чем комментарии к фотографиям. «Битва при Богсайде» звучит здесь примерно так, как «Битва при Ватерлоо», хотя Богсайд — всего лишь один из районов Белфаста, главного города Северной Ирландии.

Сказать, что автор книги «Народ сражается» фоторепортер Колмэн Дойл был свидетелем событий, которые снимал, значит не сказать главного — того, что он был их участником: с равным успехом камень демонстранта мог разбить объектив его «Никона», пуля английского солдата — прервать его жизнь. Награда профессиональному мастерству и личному мужеству автора — редкие по выразительности (и убедительности!) кадры, показывающие борьбу североирландцев за свои права.

«Народ сражается» — удар по тем буржуазным газетам, которые упорно стремятся свести события в Ольстере к конфликту католиков и протестантов, замалчивая социально-политическую подоплеку происходящего. Очень удобно выдавать гражданскую войну за религиозную потасовку: борьба за гражданские права низводится, таким образом, до борьбы за право молиться разным богам (или — поразному одному и тому же).

Вряд ли стоит комментировать снимки Колмэна Дойла — они слишком красноречивы сами по себе. Методика «строгого документализма» позволяет автору в некоторых кадрах подняться до высот подлинно художественного обобщения. Важно отметить, что Дойл настоятельно подчеркивает идею борьбы ирландцев за независимость, борьбы, начавшейся в XVI веке и продолжающейся для жителей Северной Ирландии и по сей день (напомним, что хотя формально Северная Ирландия существует как автономная провинция со своим парламентом и кабинетом министров, власть фактически принадлежит английскому правительству). Не случайно также и то, что Дойл большое внимание уделяет именно Белфасту — не только потому, что он является главным городом Северной Ирландии, но и потому, что Белфаст еще в начале двадцатых годов был центром ирландского рабочего движения.

Сегодня он стал центром борьбы ирландцев за свои права. Вооруженные до зубов английские «томми» — против людей, которые здесь у себя дома. «Миротворческая миссия», которая на деле сводится к подавлению инакомыслия, — отнюдь не только религиозного, но и политического.

Один из ведущих мотивов книги Дойла: оружие новейшего образца в руках рослых англичан — и ирландские дети, в глазах которых любопытство, протест, страх. Выразительная иллюстрация к лицемерным разговорам о правах человека, которые так любят вести на Западе.

Колмэн Дойл — не новичок в фотожурналистике. Лауреат многих ирландских и международных фотовыставок и конкурсов, он почти тридцать лет работает в штате издательства Айриш Пресс. Фотокнига «Народ сражается» — свидетельство не только его высокого профессионального мастерства, но и показатель высокой политической зрелости.

Настоящему мастеру недостаточно просто увидеть и снять баррикады — важнее, может быть, определить, по какую сторону баррикад занять позицию. Колмэн Дойл — определил.

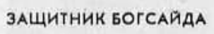
ФОТО
КОЛМЭНА ДОЙЛА



МОЛОДЫЕ БОРЦЫ ЛОНДОНДЕРРИ



ТРАУР ПО ЖЕРТВАМ «КРОВАВОГО ВОСКРЕСЕНЬЯ»



ЗАЩИТНИК БОГСАЙДА



КАМНИ ПРОТИВ ПУЛЬ



ТРАВЛЯ

НА ПОДОЗРЕНИИ — ВЕСЬ НАРОД...



«ТОММИ» ГОТОВЫ К БОЮ



MOSCOW · USSR
TELEX · 7201 · 7206

PRODINTORG

welcome to the auctions'79



1

mon	tue	wed	thu	fri	sat	sun
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

2

			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28				

3

			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

4

mon	tue	wed	thu	fri	sat	sun
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

5

	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

6

				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

7

mon	tue	wed	thu	fri	sat	sun
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

8

		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

9

					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

10

mon	tue	wed	thu	fri	sat	sun
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

11

			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

12

					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

Индекс 70869